الشرقاوى، جلال.
الأسس فى فن التمثيل وفن الإخراج المسرحى/ جلال الشرقاوى. ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٢.
٤٤٠ ص؛ ٢٤سم.
تدمك ٨ ١٦٧ ٢٠٧ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ التمثيل.
٢ ـ الإخراج المسرحى.
رقم الإيداع بدار الكتب ٤٦٣٢/ ٢٠١٢
I. S. B. N 978 - 977 - 207 -167 - 8

ديوى ٧٩٢,٠٢٨

الأسس فى ..

فن التمثيل و فن الإخراج المسرحى

جلال الشرقاوى

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٢

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب : الأسس فى فن التمثيل
وفن الإخراج المسرحى

اسم المؤلف : جلال الشرقاوى

حقوق الطبع محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب

تصميم الغلاف : مصطفى حسين

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

www.gebo.gov.eg

E-mail: info@gebo.gov.eg

الإهـــــداء

إلى الذين يؤمنون أن التمثيل والإخراج
فنّان وعِلمان . وليسا مهنة من لا مهنة له
أهدى هذا الكتاب .

جـــلال الشرقاوى

المقــــــــدّمــة

سألنى أحد الطلبة ذات يوم فى إحدى محاضراتى عن " أسس ونظريات التمثيل" التى أقوم بتدريسها بالمعهد العالى للفنون المسرحية سؤالا فى فن التمثيل .. فأجبته بما أعلم أنه صواب ، وبان بعض الاضطراب على وجهه ، وتلعثم قليلا ، ثم صمت .. ولاحظت ذلك

فبادرته : ماذا هناك .؟ يبدو أنك لم تفهم أو أنك لم تقتنع ..

وتشجع الطالب قليلا وقال : لا يا أستاذ ، لا هذا ولا ذاك

وقلت : ماذا إذن ؟

فقال : كنا فى محاضرة الأستاذ فلان وقد سأله زميلى فلان نفس السؤال فأجاب إجابة مختلفة .. بل أكاد أقول هى على النقيض تماما مما شرحته الآن .

وكانت هذه الحيرة وهذه البلبلة مما تعودت عليه كثيرا خلال أربعين سنة من التدريس .. وكانت إجابتى حاضرة .. وبدأت أشرح له الفرق بين العلم والفن .

كل منهما له قوانينه وقواعده

أما العلم فقوانينه ثابتة جامدة (استاتيكية) لا تتحرك قيد أنملة

إن واحداً زائد واحد يساوى اثنين .. لا أكثر قيد أنملة ولا أقل قيد أنملة .

إن حامض الأيدروكلوريك يتفاعل مع الصوديوم وينتج كلوريد الصوديوم والماء

يد٢ كل أ + ص = كل ص + يد٢ أ .. وليس غير ذلك

ولكن الفن .. قوانينه متحركة متغيرة (ديناميكية) .. تتحرك وتتغير بتغير

الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وتختلف باختلاف الديانات والعادات والتقاليد ، وتتنوع وتتشكل وتتطور من عصر إلى آخر (أى من زمن إلى آخر) ومن بلد إلى بلد (أى من مكان إلى آخر) ..

مثلا : كان الصراع الدرامى أيام الإغريق (المذهب الكلاسيكى القديم) قائما بين الآلهة وبين الإنسان الذى لابد أن يكون ملكا أو نصف إله لتتناسب قوته مع قوة الطرف الآخر الذى يضاده فى الاتجاه ..

وجاءت المسيحية لتنهى إلى الأبد تعدد الآلهة ..

وفى عصر النهضة عندما أراد كتابه الكبار أن يبعثوا فن المسرح من جديد بعد أن وارته الكنيسة عصورا طويلة فى الظلام كان لابد لهم أن يبحثوا عن طرفى صراع جديدين إذ لم يعد فى المقدور ولا فى اليقين العودة إلى عصر تعدد الآلهة .. واختاروا ان يكون الصراع بين العقل والقلب .. بين الواجب والعاطفة . وهكذا نشأ مذهب جديد هو المذهب الكلاسيكى الحديث ، وهو مذهب له قوانينه الخاصة وبالطبع مبرراته الخاصة ، التى تختلف عن القوانين والمبررات السابقة .

وما إن أهل القرن الثامن عشر حتى تغيرت ظروف كثيرة أدت الى أن يصبح المذهب السابق بقوانينه وقواعده غير ملائم لطبيعة العصر ، فاختار كتابه وفنانوه أن يكون الصراع بين العواطف المختلفة فى شدة تأججها وغليانها.. وهكذا نشأ المذهب الرومانسى . بل إن هذا المذهب بعينه قد قضى تماما على واحد من أهم قوانين المذهب الأرسطاطيلى فى الدراما وهو مبدأ الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والحدث .. ففى المذهب الرومانسى تعددت الأماكن ، وامتد الزمن حسبما أراد له الكاتب ، وسارت الأحداث الفرعية فى توازٍ مع الحدث الرئيسى .

....

كنت أتابع بالتليفزيون المصرى عدة حلقات حددها برنامج خاص لمناقشة موضوع المسرح السياسى ، وكان من بين الضيوف ناقد كبير وزميل فى الإخراج والتمثيل ..

وهالنى كم المعلومات الخاطئة التى أدلى بها كل منهما ..

وفى أحد البرامج التى تستضيف " النجوم المفضلة " كان هناك نجم سينيمائى كبير ذات مرة ، ثم كان هناك نجم مسرحى كبير مرة أخرى .. وكانت هناك بعض الأسئلة حول الموهبة وفن التمثيل.. وأصبت بإحباط شديد واندهاش أكبر إذ تاه القطبان فى خضم المعلومات الخاطئة والتفسيرات غير العلمية بالرغم من أن الاثنين قد تخرجا من المعهد العالى للفنون المسرحية .

....

أما ما يكتب فى الجرائد والمجلات ، المتخصصة منها والعامة ، القومية منها والمعارضة ، من مقالات ويوميات ، ومربعات ومستطيلات ، وتحليل وتقييم .. فحدث ولا حرج . فمعظمها ذاخر ، ليس فقط بالمعلومات الخاطئة فى التعريفات والاصطلاحات والتفسيرات والنظريات والأسس ، بل إنها تحتوى أيضا على كم كبير من الجهل بعناصر العرض المسرحى .

ولعل هذه مشكلة كبرى ، كان فنان المسرح وما يزال يعانى منها .. فقد حفلت الساحة المسرحية منذ الخمسينيات وحتى يومنا هذا بنقاد عظام فى الأدب ولكنا نستطيع أن نعد نقاد المسرح على أصابع اليدين .

....

إذن هناك خلط .. ارتباك .. تشويش .. تشتيت .. وفى بعض الأحيان تشويه ..

ليس فقط عند الطلبة ، بل وأيضا عند بعض من الأساتذة والنجوم ..

ليس فقط عند الهواة وأنصاف المحترفين ، بل وأيضا عند المحترفين ..

ومن هنا أحسست بمسيس الحاجة إلى محاولة تسجيل صورة حقيقية وشاملة، تطوف بفنى التمثيل والإخراج المسرحى منذ أيام الإغريق وحتى عصرنا هذا تكون أشبه بالبانوراما التى تستعرض هذين الفنين ومدارسهما واتجاهاتهما وأسسهما .. قاصدا أن تكون هذه الصورة مرجعاً مهما للجميع.. للطالب والأستاذ ، للهاوى والمحترف .. يعودون إليه ويستأنسون به.. يوافقون على بعض جاء فيه ويعارضون البعض الآخر ، يجتهدون ويفسرون ، وقد يخرجون بنتائج مختلفة عن بعض النظريات القائمة أو يضيفون إليها أو يعدلون منها .. وهم على صواب طالما يؤيدون وجهات نظرهم بالدليل والوثيقة والتجربة والبحث والمستند .

....

ولست أزعم أن لى فضل ابتكار مدرسة جديدة أو تأليف منهج جديد ، وإنما أدعى أن الجهد قد انحصر فى القراءة والدراسة المتأنية لعشرات الكتب باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية ألفتها كوكبة من رجال المسرح منظرين ونقادا ومخرجين ومؤلفين تناولوا فيها هذين الفنيين بالتحليل والتنظير ، إما من خلال المشاهدة والملاحظة ، وإما من خلال التجربة والممارسة .

ثم أضفت إلى كل ذلك تجاربى الشخصية فى التمثيل والإخراج والتدريس عبر أربعين عاماً فى مواضع مختلفة من هذا الكتاب لكى تجىء المحصلة جامعة بين الآراء والتجارب الفنية المختلفة وبين آرائى وتجاربى الذاتية .

ثم أمسكت بتلابيب كل هذا فأعدت تنسيقه وترتيبه وعرضه عرضاً أفترض أن يكون حسنا .. فقد تعمدت أن يكون بسيطاً وشاملاً ، واضحاً وعميقاً ، شيقاً جذاباً فى غير كلفة ، أنيقاً فى غير ابتذال ، يعانق فنه علمه الذى لم يترك قانوناً واحداً أو نظرية واحدة فى فنى التمثيل والإخراج المسرحى لم

يرصدها فى هذا الكتاب .. وذلك على قدر علمى .. ومع ذلك لا أستطيع أن أقول إننا وصلنا إلى نتائج حاسمة .. بل ربما تكون النتيجة الوحيدة الحاسمة التى وصلنا إليها هى أنه لا حدود ولا نهاية للتجريب فى كل من فنى التمثيل والإخراج المسرحى .. والتجربة العملية التى تمارس كل ليلة ، على مستوى العالم أجمع ، بين ذلك البشر الفنان على منصة المسرح وبين ذلك البشر المستقبل فى صالة المسرح مافتئت تستأصل نتائج تم الوصول إليها أو تحذف بعضا منها لتضيف إليها عناصر أخرى أو تستبدلها كلها بنتائج جديدة لها مقوماتها ومبرراتها الخاصة .

اليقين الذى كان بالأمس ، تزحزح عن موقعه اليوم .. وما نؤمن به اليوم لابد صائر غدا إلى تغيير .. وهكذا .. دائماً .. شأن الفنون .. وعلى الأخص فنى التمثيل والإخراج المسرحى .. ذلك أن فن التمثيل أداته الوحيدة هى .. الإنسان (الممثل) ، وأن الأداة الرئيسية والأكثر أهمية فى فن الإخراج هى أيضا.. الإنسان .

كانت هذه هى النية إذن ، وكان ذلك هو القصد من وضع هذا الكتاب .. ولعله يحقق بعض ما رجوته منه .

والله ولى التوفيق ،

جلال الشرقاوى

المدخل

ما هو الفن .. ؟

تعددت تعريفات الفن واختلفت منذ عصر الإغريق إلى اليوم .. ولعل أقدم تعريفاته هى ما سجلها أرسطو فى كتابه " فن الشعر " والتى تقول بأن الفن هو .. محاكاة للطبيعة .. بمعنى مشابهةٌ للحياة وليس صورة فوتوغرافية منها .. " تَمَثُّل " لها وليس نسخا مباشرا لها .

وهذا يعنى أن الطبيعة التى قصدها أرسطو ليست هى عالم الحس الظاهر وإنما قصد بها القوة الخلاقة فى الوجود .. وتبعا لهذا فإن الفن يسمو على الطبيعة الظاهرة المحسوسة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص ويعبر عما ينبغى أن يكون وليس عما هو كائن .

يقول أرسطو : " إن الفنان يحاكى الأشياء كما هى ، أو كما كانت ، أو كما ينبغى أن تكون ، أو كما اعتقد الناس أنها كانت كذلك .. أى أن الفنان يعرض الأشياء الحاضرة ، أو الماضية ، أو المثالية ، أو ما يعتقده الناس " .

وقد ذهب فلاسفة القرن العشرين وعلى رأسهم الفيلسوف الإيطالى **بنديتو كروتشى** .. CROCE إلى أن الفن تعبير وليس محاكاة .. وخيال الفنان هو أساس هذا التعبير ، وهو لهذا يحتوى على خلق لواقع جديد يعبر عن رؤية الفنان الذاتية للعالم وأحداثه .. والفن هكذا غايةٌ فى ذاته وليس وسيلة لتحقيق أى غاية حياتية .

ويعارض الكاتب الأمريكى **باركر** D.W PARKER محاولة تعريف الفن بحجة أنه يتجه إلى التعميم والتأمل الفلسفى ، وأن الأجدى هو التعرف على خصائصه الأساسية ، وهى فى رأيه ثلاثة عناصر :

- الخيال ، واللغة ، والتصميم ..

لا جدال فى أن خيال الفنان هو حجر الزاوية فى الإبداع الفنى ..

ولكن باركر يرفض أن يكون الفن مجرد خيال فنان ، ويؤكد على أنه يجب أن يستند إلى أساس موضوعى يستجيب له الناس .. وهذا الذى يجعله نوعا من اللغة .

ولكى يستجيب الناس للعمل الفنى لابد أن يتجسد الخيال بواسطة أدوات خاصة .. وهى كثيرة ومتنوعة ، فقد تكون حجارة أو معادن أو خشب وقد تكون الأصوات أو الجسد الإنسانى وقد تكون الألوان ومنها ما هو زيت أو ماء أو جواش .

ويتم هذا التجسيد من خلال تصميم ما .. صورة .. شكل .. Form - Design بشرط أن يتوافر فيه المعايير الجمالية كالاتساق والوحدة والارتباط بالمضمون .

أنواع الفنون

قسم أرسطو الفنون إلى أنواع تختلف عن بعضها البعض باختلاف :

- المادة المستخدمة
- أو الموضوع الذى يحاكى
- أو الطريقة المختارة لعملية المحاكاة

المـادة :

من الممكن أن يتناول فنانون مـخـتلفـون نفس الموضـوع وبنفس المادة ولكن بمضمون مختلف .

فمثلا عبر أبو العلاء المعرى عن الحياة الأخرى فى " رسالة الغفران " كما عبر دانتى عن نفس الموضوع بمضمون مختلف فى " الكوميديا الإلهية " .. وكانت المادة فى كل من العملين واحدة هى الكلمات .

وقد يعبر بعض الفنانين عن نفس الموضوع ولكنهم يختلفون من حيث المادة ، وهنا تحدد المادة المستخدمة نوع الفن ..

مثلا : عبر تولستوى عن الحرب فى رائعته " الحرب والسلام" وكانت مادته هى الكلمات ، كما عبر بيكاسو فى لوحته " الجيرونيكا " عن الحرب الأهلية الإسبانية ، وكانت مادته هى الألوان .

ولهذه المادة نوعان :

- مرئى : ومادته اللون كما فى التصوير

  أو مادته الشكل كما فى النحت والعمارة

- سمعى : وله ثلاثة أبعاد الوزن والإيقاع واللغة

  الشعر .... ومادته الوزن والإيقاع واللغة

والموسيقى ....ومادتها الوزن والإيقاع

والرقص.......... ومادته الوزن وحده

الموضوع :

الفنان يحاكى أناسا يفعلون ، وهؤلاء الناس يختلفون فى شخصياتهم تبعا للفضيلة أو الرذيلة ، وعليه فإن الشاعر يحاكى أناسا أسمى مما هم عليه .. وذلك فى التراجيديا

أو فى مستوى المعدل العام .. وذلك فى المنطقة الواقعية

أو أسوء من المفروض أنهم عليه .. وذلك فى الكوميديا

الطريقة (الأسلوب) :

١ ـ إما أن يستخدم الفنان السرد فى جزء ، وفى جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته ثم يروى القول على لسانها .. كما فى الملحمة .

٢ ـ وإما أن يتكلم الفنان بلسانه هو دون إحداث مثل هذا التغيير ، أى بواسطة السرد فقط .. كما فى الرواية .

٣ ـ وإما أن يعرض الشخصيات وهى تؤدى كل أفعالها أداءًا دراميا .. كما فى التراجيديا

وقد عرف أرسطو الملحمة EPOS .. بأنها : " قصيدة قصصية طويلة تعالج بطولات قومية وتتضمن أحداثا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة ، وتتميز شخصياتها بقوتها الفائقة سواء من الناحية الجسدية أوالمعنوية إلى الحد الذى يجعل منهم أبطالا قادرين على منازلة الآلهة أنفسهم " .

وتنعكس فى الملحمة حضارة أمتها فى فترة تاريخية قديمة بما فى ذلك حروبها وتقاليدها وأخلاقياتها ومشاكلها ومعتقداتها الخاصة بالقوى الطبيعية وغير الطبيعية والمعجزات والخوارق .

ومساحة الملحمة بهذا عريضة ، معقدة ، ذات مناخ تراجيدى .. كما تتميز بأسلوب

شعرى فخم وخيال خصب وقدرة على خلق عالم آخر متكامل ..

الإلياذة وكتبها الشاعر اليونانى هوميروس

والكلمة تعنى قصة إليوس .. ILIOS .. أى مدينة طروادة وتحكى أحداثا وقعت فى ٤٧ يوما فى السنة العاشرة من الحرب التى جرت بين اليونانيين والطرواديين .

الأوديسة وكتبها نفس الشاعر

والكلمة تنسب إلى البطل أوديسيوس ODYSSEUS ويسمى أيضا أوليس وتصف الأحداث والمغامرات والأهوال الأسطورية التى وقعت للبطل أثناء عودته إلى وطنه أثاكا بعد انتصاره فى حرب طروادة .

وأما تعريف أرسطو للتراجيديا فسنتناول ذلك عما قريب .

أما جورج ويلم فريدريك هيجل ٠٧٧١ - ١٣٨١م فقد قسم الفنون إلى :

- العمارة مثل المعبد الفرعونى
- النحت مثل التمثال اليونانى
- التصوير كما فى لوحات القرون التالية
- الموسيقى
- الشعر

ويرى هيجل أن الفنون التشكيلية تتطور من عصر إلى عصر فالعمارة بتطورها تؤدى إلى النحت .. فالمسلات هى أعمال فنية تتوسط العمارة والنحت .

كذلك يؤدى النحت إلى التصوير .. فالتصوير البارز Bas- relief هى مرحلة وسط بين النحت والتصوير .

كما قسم الشعر إلى أنواع ثلاث :

أ - الشعر الملحمى .. EPIC .. وهو تعبير عن الحياة القومية للشعب ، والأبطال فيه لا يمثلون فرديتهم بل يمتزجون بتاريخ أمتهم بما يقومون به من

أحداث وما يعرض لهم من أقدار .

أمثلة : الإلياذة - الأوديسة - الراميانا (ملحمة سنسكريتية تحكى بطولة راما)

ب - الشعر الغنائي .. LYRIC .. عندما يستقر المجتمع ويثبت ، ينفصل الإنسان عن مجتمعه وتكون له مشاعره وأفكاره الخاصة التى يعبر عنها بعيدا عن الأحداث القومية أى أن مادة هذا النوع من الشعر هى ذات الفنان .

جـ - الشعر الدرامى .. DRAMATIC .. ويتركب من الشعر الملحمى والشعر الغنائى أى أنه يجمع بين العناصر الاجتماعية والقومية وبين العوامل الشخصية الفردية .

وتتميز التراجيديا بالصراع الذى يدور بين طرفين كلاهما يمثل العدالة بحيث أن انتصار أحدهما يؤذى قوة عادلة أخرى ، ومن هنا تنشأ الأخطاء التراجيدية .

ولذلك فقد وجد هيجل فى مسرحية أنتيجونا لـ .. سوفوكليس مثالا واضحاً لما ينبغى للتراجيديا أن تكون عليه ، فوفاء أنتيجونا للقوانين الإلهية التى تحتم دفن الموتى ، وفى حالتنا هذه فإن الميت هو أخوها ، يدخل فى صراع مع القوانين الوضعية التى يمثلها كريون والتى تقول بعدم المساواة بين الأخ الذى قاتل دفاعا عن مدينته وبين الأخ الذى استعدى بلاداً أخرى ليحارب بها ضد مدينته .. وكلاهما من وجهة نظر هيجل عدل ، ولا ينتهى الصراع إلا بموت البطل .. إن أبطال التراجيديا أبرياء ومذنبون فى وقت واحد لا يندفعون إلى العمل إلا بدافع نبيل .

وقد استقر ، الآن ، فلاسفة الفن وعلماء الجمال على وجود ثلاثة عناصر لابد من تكاملها لخلق العمل الفنى ، أطلقوا عليها اسم المثلث الجمالى :

أولاً : تجربة .. إحساس ، صورة ، فكرة ، رؤية ذاتية ، وجهة نظر خاصة فى الحياة الدنيا أو الآخرة .. أى فى النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، أو فيما

بعد الموت .

ثانياً : الوسائل أو الأدوات التى يلجأ إليها الفنان ليعبر بها عن تجربته الداخلية ويجسدها فى صورة خارجية .

ثالثاً : المستقبل وهو الإنسان الذى يترجم له الفنان تجربته من خلال عملية التجسيد الخارجى .

أولاً : التجربة :

يتميز الفنان أساسا عن غيره من البشرفى أن إدراكه للأشخاص والأشياء والعلاقات بينها حاد حدة غير مألوفة ، إنه يستطيع أن يرى ما وراء الحقائق ، وراء ما هو موجود ، وراء ما يراه الآخرون من عامة الناس من ألوان وأشكال وأصوات ومعان وأحداث فى الطبيعة وفى الحياة .

إنه يشكل أعماله من مجموعة من القيم تختلف عن القيم التى تحرك الناس الآخرين إنه يجد الحياة باعتبارها زمنا لابد أن نحياه أكثر أهمية من مجموع المشروعات التجارية ..

إنه لا يصنع ثلاجات ولا أدوات كهربائية أو ميكانيكية .. إنه يصنع شيئا غير ملموس .. يصنع إحساسا .. يصنع جمالاً .. إنه يكون فى ذهنه صورة لشىء خارجى ثم يضمنه انطباعا أو فكرة أو رؤية ، ويتولد هذا الشىء لدى الفنان من تجربة عميقة اهتز لها وجدانه .. تجربة ليست خاصة به وحده وإنما هى عامة تتناول أساسا الإنسان فى علاقاته بقوى أعظم مثل القوانين السماوية والوضعية ، ولذلك يستطيع الفنان أن يحقق بفنه أو بأدبه ما هو أشد جمالا وتأثيرا فى النفوس مما هو موجود فى الطبيعة من جمال .

عندما يبتكر النحات تمثالا من المرمر الجامد ، فالشىء القيم هو النحت وليس المرمر، هو الجمال غير الملموس الذى وضعه فى المرمر .

وعندما يكتب الشاعر مسرحية من أحرف وكلمات ومعان وأحداث فإنه يستطيع أن

يخلق عواطف وأحاسيس أكثر نبلا مما هى عليه فى الحياة العادية .

إن غيرة عطيل أو عقدة أوديب التى أصابت هملت أو الحب المتبادل بين روميو وجولييت فى روائع شكسبير ، أو حب قيس لليلى فى رائعة أحمد شوقى ، أو شخصية شهر زاد بحكمة عقلها وسحر أنوثتها فى ألف ليلة وليلة ، أو الصراع المرير بين السيف والقانون فى رائعة توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، أعظم تأثيراً وأبقى خلودا من آلاف من الناس فى الحياة العادية الذين شعروا بالغيرة أو الحب أو ارتبطوا بأمهاتهم بعواطف أكثر من الوثاق الطبيعى أو خضعوا لسحر الجمال أو عانوا عنت القهر وجبروته .

والفنان يستطيع أيضا أن يتمثل بعض الموضوعات أو العواطف الغير مستحبة ويخلق منها بإبداعه قيما فنية خالدة .. والأمثلة أيضا كثيرة نذكر منها اللحن الجنائزى لفاجنر ولوحة الجيرونيكا لبيكاسو ولوحة الحذاء لفان جوخ وقصائد الهجاء فى كافور الإخشيد للمتنبى وجرائم الآباء التى يدفع ثمنها الأبناء فى أشباح إبسن .

ثانياً : الوسائل أو الأدوات :

لا يستطيع الفنان أن يشعر بالارتياح إلا إذا أخرج رؤيته أو تجربته من داخل نفسه.. إنه يحتاج إلى أن يجسدها فى صورة خارجية فى شكل جمالى

ويستطيع الفنان أن يعبر عنها فى إطار الزمان أو إطار المكان أو كليهما تبعا للفن الذى يبدعه

الفن	النوع		المادة
فالتصوير	فن مكانى	أشكال ثابتة فى المكان	الألوان
والنحت	فن مكانى	أشكال ثابتة فى المكان	الصلصال - المرمر - الرخام .. إلخ
والعمارة	فن مكانى	أشكال ثابتة فى المكان	الحجر - الخشب -

			الحديد .. إلخ
والموسيقى	فن زمانى	أصوات فى الزمن	الآلات الموسيقية
والشعر	فن زمانى	كلمات فى الزمن	الكلمات
والرقص	فن زمانى مكانى	كائنات متحركة فى الزمان والمكان	الكتئنات البشرية

وكيفية استخدام هذه الأدوات لتجسيد العمل الفنى هى ما يطلق عليه اسم :

التكنيك أو الحرفية (ويعرف فى الدراما باسم الشكل أو البناء)

ويخضع إلى مجموعة من المبادئ أو القواعد التى أجمع النقاد على أنها مشتركة بين كل أنواع الفنون .

هذه القواعد هى :

١ ـ **الوحدة العضوية .. Organic Unity** وليس المقصود وحدة الزمان أو المكان وإنما وحدة الموضوع ، والمعنى أن ترتبط أجزاء العمل الفنى فيما بينها لتكون كلا واحدا بحيث لا يكون العمل الفنى مفتقرا إلى شىء يضاف إليه حتى يتم اكتماله أو أن يكون به شىء زائد لا داعى لوجوده .

وهذا المبدأ يقضى بتحقيق الوحدة بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى بحيث يستحيل أن يجسد العمل الفنى فى لغة مختلفة وإلا فقد وحدته العضوية .

ووجود أكثر من عقدة فى مسرحية واحدة لا يعنى خرق وحدتها ما دامت تؤدى فى النهاية إلى موقف موحد كبير .

٢ ـ **الترابط أو التطور .. Evolution**

والترابط يتطلب علاقة منطقية ومحتملة بين الأجزاء ، وهذا يعنى أن كل جزء من الكل يجب أن يكون تطويرا للجزء السابق ومؤديا إلى الجزء اللاحق

فى بعض أنواع الدراما يبدأ الكاتب بتقديم الشخصيات ، ثم يلى ذلك مرحلة الأزمات حتى الوصول إلى الذروة الكبرى أو المشهد الحتمى ، ثم يعقب ذلك الحل .

٣ ـ التأكيد أو سيادة الموضوع الرئيسى .. Principle Theme

يجب أن يضع الفنان أهم أجزاء إبداعه الفنى فى مكان الصدارة ليبدو بارزا حيا بالنسبة لخلفيته الأقل شأنا حتى يستطيع المشاهد أن يتعرف على أهميته فى سهولة ويسر..

ويصل الفنان إلى التأكيد عن طريق :

أ ـ الانتقاء (الاختيار) : هو الحذف الكلى لعناصر معينة فى الطبيعة (الطبيعة ليس فيها تأكيد) تشتت من وحدة الموضوع وترابطه وتركز انتباه المتفرج على العامل الهام .

إن الانتقاء يؤدى إلى مزيد من الجمال .. والجمال عكس الفوضى وعدم النظام الموجودين دائما فى الطبيعة .

ب ـ التناسب : يتطلب الانتقاء قدرا معينا من الحذف إلا أنه لا يستبعد كل شيء ماعدا الجزء الهام .. بل تدرج عناصر أخرى بنسب متفاوتة حسب أهميتها وتجيء فى المقام الثانى بالنسبة للجزء الهام من حيث الحيز الذى تشغله أو الوقت الذى تستغرقه ..

جـ ـ التنسيق : لا يكفى وضع العناصر الأخرى فى مكان أقل أهمية فحسب بل يجب أن توضع بحيث تؤدى إلى العنصر الهام .

٤ ـ التنوع .. Thematic Variation

أى أن يكون للموضوع الرئيسى تنويعات منعا للرتابة والملل ..

ففى الموسيقى ، قد يعزف اللحن الرئيسى بتوزيعات مختلفة أو قد تزاد أو تبطؤ سرعته أو قد ينتقل اللحن من مفتاح موسيقى إلى مفتاح آخر .

وقد يحدث التنوع بالتبادل Alternation ويعنى إدخال أكثر من موضوع أو بقلب الموضوع كما يفعل المصور عندما يقلب قوسا أو شكلا معينا فى لوحته .

٥ ـ التوازن .. Balance

ويتم ذلك عن طريق التماثل Symmetry عندما يضع المخرج الراقصين أو المجاميع فى مجموعتين متماثلتين .

وقد يتم ذلك عن طريق عدم التماثل Asymmetry فيحل محل التماثل نوع من التوافق بين المتماثلات مثل الصراع بين الخير والشر فى الدراما أو اللحن ونقيضه counter point فى الموسيقى ..

وعموما يغلب التوازن على الفنون المكانية كما يغلب الهارمونى أو تآلف الأنغام Harmony فى الشعر و الموسيقى .

والهدف من التكنيك (الشكل) فى كل الفنون واحد .. وهو جعل التصور (المضمون) أكثر وضوحا وتأثيرا وإقناعا وإثارة .

إن سيطرة التكنيك على العمل الفنى تدمر بالضرورة روعة التصور ولكن لا يجب أيضا أن نقلل من أهمية التكنيك .. العمل الفنى المثالى هو ذلك الذى ينطوى على تناسب تام بين التصور والتكنيك .. (بين المضمون والشكل) .

فى بواكير الأدب مثل الإلياذة والأوديسا ، ثم فى مسرحيات الأسرار الدينية نجد أن فن الكتابة الدرامية عبارة عن تعبير خلاق ولكنه لا ينطوى على وحدة أو ترابط أو تأكيد ، والنتيجة مسرحيات مفككة تفتقر إلى السمات الدرامية .. ثم كانت هذه الأسس من أولى علامات التكنيك المكتسبة فيما بعد ..

ولذلك فى مسرحيات شكسبير مثلا تحقق التناسب الكامل بين التصور العظيم والشكل العظيم .

ولتوضيح فكرتنا نورد المثل التالى :

لنفرض أن مؤلفا مسرحيا واتته فكرة قوية أو هدف ملح أو إحساس معين وقرر أن يجسده فى شخصية مسرحية .. إنه يتصور الشخصية خلال سلسلة من الفعل (الأحداث) تتلاءم مع الشخصية ومع الفكرة .

إلى هنا تتم عملية التصور (المضمون)

والآن يحتم التكنيك (الشكل) تنظيم المسرحية وتقسيمها إلى بداية ووسط ونهاية .. ثم إلى عدد من الفصول ثم إلى عدد من المشاهد .. كما يحتم عليه أيضا ترتيب الذروات ثم تحديد طول المشاهد ونسبتها إلى بعضها البعض ثم إلى صقل جمل الحوارِ وإكسابها صفاتها الدرامية .. إلخ ..

ويظهر من هنا أن عملية الخلق والإبداع (المضمون) تأتى أولا ثم يعقبها عملية التكنيك (الشكل) .. ولكن مع الوقت وبالتجربة يمكن أن تندمج العمليتان فى كل واحد .

ثالثا : المستَقبِل :

هو الذى يتوجه اليه العمل الفنى .. هو مقياس نجاح الفنان فى تجسيد هدفه الجمالى فى صورة خارجية .

لأن المفروض من الفن إثارة الأحاسيس بالغة العمق بحيث يبقى بعد زوال المؤثر المباشر انطباع دائم يؤدى إلى التفكير ، إلى إيقاظ تجارب المستقبل الذاتية وتصوراته وأفكاره ، إلى إدراك أعمق للحياة وعلاقة الإنسان بها وبتلك القوى الأعظم التى تحركه كالقوانين السماوية والوضعية .

وما لم يثر العمل الفنى عند المستقبل شيئا قريبا من الإحساس الذى حرك الفنان فى الأصل ، عاطفة وفكراً .. فلا يمكن إدراجه ضمن الأعمال الفنية .

المسرح باعتباره فناً

والمسرح هو ذلك الفن المركب الذى يستخدم كل هذه الفنون مجتمعة .. زمانية ومكانية بكل الأشكال الثابتة والمتحركة وبكل الألوان والأصوات والكلمات .

المسرح باعتباره علما

يقول هيننج نيلمز المخرج والناقد الأمريكى فى كتابه " الإخراج المسرحى " :

" إن وراء فن المسرح علماً .. فكل ما يجرى فوق منصة المسرح هو فى الوقت نفسه تجربة وبيان عملى فى علم النفس التطبيقى .. والمتفرجون هنا هم الذين تجرى عليهم التجارب .. فما برح أهل المسرح منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة يخرجون المسرحيات ويلاحظون بطريقة شبه واعية تأثير كل وقفة وحركة ونبرة على جمهور المتفرجين .. وكل ما عرفه السلف وتعلموه انتقل للأجيال اللاحقة بالتلقين العلمى والاقتداء العملى .. هذا فضلا عن أنهم استخدموا معرفتهم كمرشد يهديهم فى كتابة المسرحيات ..

وفى فترات تدهور المسرح العملى وضع النظريون الجالسون فوق المقاعد الوثيرة قواعد من بنات أفكارهم و أحيانا اضطر بعض المؤلفين والممثلين إلى التزام هذه القواعد .. وكان النقاد المعاصرون يحكمون على عملهم ليس بمقدار أثره ومفعوله ولكن بما إذا كان متفقا مع القواعد أو غير متفق .

إن القواعد المصطنعة سيئة دائما والثورة عليها ضرورة حتمية غير أننا يجب أيضا أن نلاحظ أن أولئك الذين يهاجمون القواعد الرديئة كثيرا ما يتمادون ويصرون على أن الدراما لا تتبع أية قوانين كانت .. وهذا محض هراء فالمسرح من الوجهة العلمية يخضع لقوانين محددة شأنه فى ذلك شأن أى علم من العلوم الأخرى .

ولكننا يجب أن نلاحظ أيضا أن القواعد التى تتبع دون تبصر لا لشىء إلا لأنها قواعد لا تأتى عنها إلا نتائج جافة عاطلة من الفن .

يقول الناقد الأمريكى **كينيث تاينان** ..Kenneth TYNAN :

" أصبحت مدركاً أن الفن والأخلاق والسياسة والاقتصاد لا يمكن فصلها عن بعضها .

أصبحت مدركاً أن المسرح فرع من علم الاجتماع كما أنه فى نفس الوقت وسيلة للتعبير عن الذات .

أصبحت مدركاً أنه لا يمكن أن يزدهر بشكل معقول مالم يكن هناك حبل سُرى يربط بين ما يحدث على منصة المسرح وما يحدث فى العالم ."

المؤلف المسرحى .. و .. المؤلف الموسيقى

تختلف أدوات المؤلف المسرحى عن أدوات غيره من الفنانين ولكنه يشترك مع المؤلف الموسيقى فى انفراد أداتيهما سويا بصفة واحدة تميزهما عن باقى الفنانين وهى .. أنهما لا ينهيان العمل الفنى بنفسيهما بل لابد لهما من مساهمة مجموعة أخرى من الفنانين لكى يكتمل عملاهما الفنى .. إن النص الموسيقى أو النص الأدبى التمثيلى لا يصبح موسيقى أو عرضا مسرحيا حتى تكمله فنون أخرى .

فالنص الموسيقى لا يصبح موسيقى حتى يجسده العازفون بآلاتهم الموسيقية أو العازفون والمؤدى (المطرب أو المطربة أو الكورال)

والنص الأدبى التمثيلى لا يصبح عرضا مسرحيا إلا إذا شارك فى خلقه المخرج والمؤدى (الممثل) ومهندس الديكور ومصمم الأزياء ومصمم الإضاءة ، بالإضافة إلى المؤلف الموسيقى ومصمم الاستعراض والراقصين إذا كان عرضا استعراضيا.

وبالرغم من هذا الاتفاق بين عمل كل من المؤلف الموسيقى والكاتب المسرحى إلا أن هناك بعض الاختلافات الهامة بين عملى كل منهما .. ونجملها فيما يلى :

أ - أداة المؤلف المسرحى أكثر تعقيدا من أداة المؤلف الموسيقى فليس لكلمات المؤلف المكتوبة قيم ثابتة مثل النغمات الموسيقية لأن للكلمات قيم خاصة بها مستمدة ليس من المعنى الحرفى لهذه الكلمات ولكن من طريقة ووقت نطقها والشخص الذى ينطقها والشخص المتلقى لها وطبيعة العلاقة بينهما .

فكثيراً ما تعبر الكلمات عن أفكار وأحاسيس لا يسجلها القاموس بل ربما تعبر تماما عن عكس معناها فى القاموس .

مثال ذلك : جملة (سلام عليكم)

فقد تعنى .. التحية . كما هو موجود فى القاموس

وقد تعنى .. الاعتذار

أو ...... التهديد

أو ...... الطرد خارجا ..

.... إلخ ..

وبالإضافة إلى ذلك فبينما تكشف الكلمات المسرحية عن شخصية المتكلم فإنها تحدث تأثيرا مزدوجا .

الأول : يتعلق بالشخصية المنصتة لهذه الكلمات على منصة المسرح (رد فعل ، وقد يكون ذلك من خلال كلمة أو حركة أو سلوك) .

الثانى : يتعلق بالمستمع الجالس فى الصالة (المشاهد أو المستقبل) .

ب - العمل المسرحى المنتهى لا ينتهى فيه العمل أبدا .. فهو ليس سيمفونية تم تسجيلها أو صورة تم إنجازها أو تمثال تم نحته أو مسجد تم تشييده .. فلا توجد بعد وسيلة لتكرار العرض المسرحى دون اللجوء إلى العمل المتجدد الحى من خلال ممثلين فى مسرح أمام الجمهور .

فالكاتب المسرحى لديه الفرصة دائما لكى يختبر فيها ويكشف ما اذا كانت التجربة الجمالية تصل بطريقة واضحة مؤثرة أم لا ؟ . إن ردود فعل الجمهور أمام العرض المسرحى هى الفرصة التى تتاح للكاتب ، كما تتاح أيضا لباقى الفنانين المساهمين فى العرض المسرحى بصور أخرى ، لأن يشكل عمله ليصل إلى الجمهور بصورة أكثر اقترابا من الكمال .

جـ - لا يمكن أن يتشابه تماما عرضان مسرحيان .. حتى ولو كانا من أداء نفس الفرقة .. إن الجمهور والظروف المتغيرة للممثلين تؤثر فيما يحدث على منصة المسرح ، ولهذا فعندما يرتفع الستار يصبح الجزء الخاص بأداء الممثل بعيدا عن سيطرة المؤلف المسرحى .

أما المؤلف الموسيقى فقد تم تسجيله وأصبح بعيدا عن سيطرة العازفين والمطربين .

صفات المؤلف المسرحى ..

١ ـ الملاحظة الناضجة للفكر والعاطفة الإنسانية .

٢ ـ المعرفة التامة بمطالب " الصنعة .. الحرفة " التى يستلزمها الشكل المسرحى داخل الإطار الدرامى لانتخاب ما يتلاءم مع ذاته وموضوع روايته .. وتشمل :

أ ـ الحبكة الشديدة الإتقان .

ب ـ الحيوية التى يصور بها المؤلف شخصياته .

جـ ـ اللغة الدرامية الفعالة التى يستخدمها .. وهى لغة تختلف عن لغة الشاعر الغنائى .. فبينما تعبر الكلمة هناك عن شخصية الشاعر فإن اللغة عند المؤلف الدرامى تنصهر داخلها ذاتية المؤلف وموضوعية الشخصية المسرحية .

وثمة ملاحظتان نرى أن لهما أهمية خاصة وينبغى أن نسجلهما عند الحديث عن المؤلف المسرحى .. هما :

الأولى : يعيب بعض النقاد على بعض المؤلفين أنهم يكتبون مسرحياتهم لممثلين بعينهم فى فرق معينة .

ونحن نرى أنه ليس فى هذا ما يعيب

إن إدمون روستان كتب مسرحيته الجميلة سيرانو دى برجراك لممثل فى فرقة معينة اسمه كوكلان .

وموليير كان يكتب مسرحياته وقد صمم دورا له ، باعتباره ممثلا ، ثم بعض الأدوار الرئيسية لبعض الممثلين الرئيسيين فى فرقته .

وكذلك فعل شكسبير نفسه .. كتب أدوارا بعينها لممثلين معروفين فى الفرقة التى كان يعمل بها .

وفى مسرحنا المصرى الأمثلة كثيرة : يوسف وهبى وكان يكتب لنفسه .. نجيب الريحانى وكان يكتب لنفسه أو بالاشتراك مع بديع خيرى .. على الكسار وكان يكتب له أمين صدقى .. وأيضا سعد الدين وهبه و كان يكتب للمسرح القومى وعينه على

سميحة أيوب وشفيق نور الدين و توفيق الدقن .

الثانية : يفضل ألا يخرج المؤلف مسرحياته فإنه يعبر من خلال أداة تختلف عن أداة المخرج ، ولكن هناك من المؤلفين من لديهم المؤهلات التى تؤهلهم لإخراج مسرحياتهم ومنهم موليير ، وشكسبير ، جيته ، برناردشو ، نويل كوارد ، جورج كوفمان ، برتولد بريخت ، جان أنوى .

ولدينا مثل وحيد فى المسرح المصرى الحديث هو نجيب سرور (الممثل - المؤلف - المخرج - الشاعر - الناقد) .. ولكن لم يحدث قط أن مثل فى مسرحية قام بإخراجها ، أو أخرج مسرحية قام بتأليفها .

المخرج .. و .. المؤلف المسرحى

يرى البعض أن المخرج فنان مبدع .

ويرى البعض الآخر أن المخرج مجرد فنى ينفذ نص المؤلف .

ويرى البعض الثالث أن المخرج فنان مفسر تمييزا له عن الفنان المبدع الأصلى وهو المؤلف .

ويا طالما احتدم الصراع ..

ويا طالما تصاعد الجدل ..

ونحن هنا نورد موجزا لمعظم الآراء التى دارت حول هذا الموضوع :

- قد يلجأ بعض المخرجين ، عندما يعالجون نصا لكاتب توفاه الله ، إلى التعديل فيه بالحذف أو التقديم أو التأخير ، وفى بعض أحيان قليلة بإضافة جمل أو مشاهد جديدة يقوم المخرج بكتابتها بنفسه أو يكلف أحد المؤلفين المعاصرين بكتابتها .

كان شكسبير ، مثلا ، يضمن مسرحياته وصفا قد يطنب فيه للطقس والمكان حيث لم تكن هناك إضاءة إلا المصابيح الزيتية العاجزة عن الإيحاء بالليل أو النهار أو الفجر أو الغروب أو المؤثرات الضوئية الأخرى ، كما لم يكن فن الديكور قد بلغ من النضج والمهارة الآلية ما يمكنه من التعبير عن الأماكن المختلفة ..

وفى عصرنا الحديث ، بكل التطور المعمارى والآلى والتكنولوجى ، يستطيع المخرج المعاصر أن يحذف أشعار الوصف والإيحاء بالزمان والمكان ، والتى لابد أن تقطع أو تعطل بالضرورة سير الأحداث ..

وتصبح المسألة هنا خلافا بين المخرج والنقاد .

- أما بالنسبة للمؤلفين الذين على قيد الحياة فقد تتعقد الأمور وتصبح مشاكل

حقيقية مثلا :

* احتج تشيكوف على ستانيسلافيسكى عند إخراجه لمسرحية النورس واتهمه بأنه حول شخصياته إلى " أطفال بكائين " .

ولكن جان فيلار ، المخرج الفرنسى الملتزم بدقة بنص المؤلف مع الحد الأدنى من إضافة بعض الجماليات ، تساءل : (كم من المؤلفين يستطيعون تقديم تحليل محدد لمسرحياتهم أو حتى لعقد مسرحياتهم ؟ .. إن تشيكوف لم يحاول مرة أن يشرح أيا من مسرحياته لمخرجه أو ممثليه على الرغم من أنه كان يتضايق إذا رأى "خطأ" ما .. فمثلا رأى تشيكوف أن ستانيسلافسكى وهو يجسد شخصية تريجورين فى مسرحية النورس لم يكن يلبس الزى الملائم ، وحينما سأله ستان أن يكون أكثر تحديدا اكتفى بالقول : " لكن ذلك موجود فى المسرحية ، إقرأ المسرحية " ولم تكن هناك إشارة إلى مظاهر الشخصيات فى أى مكان من المسرحية) .

* احتج كليفورد أوديتس مؤلف مسرحية " الفتى الذهبى " على المخرج هارولد كليرمان عندما جسد شخصية فوسيلى رجل العصابات الإيطالى شبيها بأمير من عصر النهضة . ولكنه عاد وسمح بهذا التفسير إبقاء على السلام مع المخرج أكثر مما هو من قبيل الاقتناع .

* اقترح المخرج إيليا كازان على آرثر ميللر ، مؤلف مسرحية " وفاة بائع متجول " عدة فقرات رأى أنها توضح عقدة المسرحية ، واستجاب ميللر لذلك ، ولكن النص أعيد أثناء التدريبات إلى ما كان عليه فى البداية .

* اعترض إيليا كازان على الفصل الثالث كله من مسرحية " عربة اسمها الرغبة " فكتب مؤلفها تينسى وليمز فصلا ثالثاً جديداً ، ونشر مسرحيته فى كتاب وهى تحتوى على شكلين للفصل الثالث .. الفصل الذى كان قد كتبه فى البداية ثم الفصل الذى اقترحه كازان .

* وفى مسرحية " حديقة الخريف " التى أخرجها هارولد كليرمان اقترح على

مؤلفتها ليليان هيلمان بعض الحذوفات .. ووافقت عليها بل إنها أعادت كتابة المشهد الأخير عدة مرات .

* **وفى مسرحنا المصرى المعاصر كثير من الأمثلة :**

جلال الشرقاوى ونجيب سرور	فى آه يا ليل يا قمر .. ..
جلال الشرقاوى وعلى سالم	فى ولا العفاريت الزرق ، عفاريت مصر الجديدة .. ..
سعد أردش ويوسف إدريس	فى المخططين .. ..
كرم مطاوع وعبد الرحمن الشرقاوى	فى ثأر الله ..

يرى كارل ألنسويرث [1] Carl ALLENSWORTH أن " المؤلف هو الفنان المبتكر الأصلى فى المسرح .. Original Artist وهو فى نفس مركز الملحن فى الموسيقى أو المهندس المعمارى فى فن العمارة فإن فكرة المؤلف وأشخاصه وآراءه هى التى ستقدم للمشاهد ، وكل الذين يساعدون فى هذا التقديم (المخرج والممثل ومصمم الديكور) فنانون مفسرون أو فنانون مترجمون .. Interpretive artists .. وهذا لا يعنى أن فنهم أقل من فنه ، ولكنه ببساطة فن من نوع مختلف " .

ويسير ألكسندر دين على نهج ألنسويرث .. فيقول :

" هناك نوعان من الفنانين : المبدع والمفسر فالمؤلف الموسيقى والمثال والرسام والكاتب الدرامى .. فنانون مبدعون وبالنسبة لهذه الفنون - ما عدا التأليف الموسيقى والدرامى - فإن العمل الفنى يكتمل حينما ينتهى منه الفنان المبدع .. أما بالنسبة لهذين الفنيين الأخيرين فإن الحاجة تستدعى فنانين آخرين لكى يكتمل العمل الفنى.. وهم قادة الأوركسترا والعازفون والمخرجون والممثلون وغيرهم من فنانى وسائل

---

(١) مؤلف ومخرج أمريكى ، كتب عدة مسرحيات موسيقية وقام بإخراجها ، كما ألف أيضا للسينما والتليفزيون

العرض المسرحى .. فهؤلاء لا ينتجون تعبيرهم الفنى من الفراغ أو العدم ولكن أمامهم العمل الفنى الذى تم بالفعل إبداعه كى يفسروه .. وفى بعض النواحى ينبغى أن تكون قدراتهم أعظم من قدرات الفنان المبدع .

وبناء عليه ففى المسرح مثلا .. المؤلف المسرحى هو وحده الفنان المبدع الخلاق .. أما المخرج والممثل ومصمم المناظر ففنانون مفسرون " .

بينما كتب جورج برنارد شو فى مجلة فنون المسرح البريطانية - عدد أغسطس ١٩٤٩م - يقول : " إن كتابة حوار لمسرحية (كهملت مثلا) عملية خلق ممتعة ، أما إعمال الفكر فيما إذا كان الشبح ينبغى أن يدخل من اليمين أو من الشمال فأمر مقرف ، يحسن بالمؤلف أن يتركه للمخرج وهو ما يحدث عادة " .

ويخطئ شو خطأ بالغا إذا تصور أن الحركة المسرحية تقتصر على دخول أو خروج الشخصيات من منافذ المسرح المختلفة .. إنها تتجاوز هذه الشكليات بكثير .. إنها تصف الشخصيات وتفسرها وتقيم العلاقات بينها وبين بعضها البعض وبينها وبين الأشياء المختلفة (الديكور والملحقات المسرحية) .. بل إن القاعدة الأسمى فى العرض المسرحى هى أن المتفرج يذهب إلى المسرح " ليشاهد " المسرحية لا "ليسمعها " لأنه يستطيع أن يفهمها أكثر عن طريق البصر منه عن طريق السمع .

الحركة المسرحية إذا هى لغة ، شأنها فى ذلك شأن الحوار .

ونسجل الآن بعض الآراء التى تختلف فى نظرتها إلى المخرج :

يصف أليكسى بوبوف المخرج الروسى الكبير .. المخرج .. بأنه :

" ذلك الساحر الخفى عن المتفرج ، الذى يمسك بيده خيوط ماكينة المسرح المعقدة كلها .. ذلك المطلق للإرادة الإبداعية الخلاقة عند جميع فنانى المسرح ..

ثم هو المفكر الذى يوجه ويشكل ويوحد هذه الإرادة فى مجرى واحد من خلال الجدل والعمل على توافق الأفكار والمشاعر المستثارة .

ثم هو ذلك الفنان الذى يعطى العرض المسرحى كله طابعه ولونه ونغمته الخاصة .

ويصف هارولد كليرمان المخرج الأمريكى .. المخرج .. بأنه :

" لابد أن يكون منظما ، معلما ، سياسياً ، عالما فى التكنيك ، كائناً مبدعاً ، دارسا للأدب والدراما وفن التمثيل وسيكولوجية الممثل والفنون المرئية والموسيقى والتاريخ ..

وقبل كل شىء يجب أن يفهم الناس وأن يوحى بالثقة .. وهذا كله يعنى أنه يجب أن يكون " محباً كبيراً " .. أى قادرا على أن يحب الجميع وأن يحبه الجميع " .

ويرى ستانيسلافيسكى أن دور المخرج فى عصرنا الحالى أصبح أكثر تعقيدا .. وهو يعبر عن ذلك بقوله : " ليس المخرج هو من يملك القدرة على التعمق فى المسرحية أو من يشير على الممثلين بكيفية أدائها ويقوم بتوزيعهم على منصة المسرح فحسب .. إن المخرج هو الذى يراقب الحياة ويطلع بمعرفة كبرى فى جميع الميادين فضلا عن معارفه فى الحرفية المسرحية أيضا بهدف أن يبنى عمله الفنى بحيث يثير الأفكار لدى المتفرج أيضاً " .

ومع ذلك فإن ستان يعتقد أنه إذا كان الدور المسرحى الوليد هو الابن فإن أباه هو المؤلف المسرحى وإن أمه هى الممثل بينما يلعب المخرج ، الذى يساعد على إتمام عملية الولادة فى جميع المراحل ، دور الخاطبة أو الشخص الموفق بين القلوب .

ويجب أن نعرف أن ستان ، وهو يدلى بدلوه فى هذا الموضوع ، كان ممثلا ومعلما للتمثيل ومنظرا لفن التمثيل أكثر منه مخرجاً .

يصف د .تيرون جاثرى ، وهو مخرج شهير فى مسارح برودواى الأمريكية ، المخرج فى كتابه " حياة فى المسرح " فيقول بأنه يجب أن يتصف بـ :

١ ـ مخيلة الفنان وحساسيته .

٢ ـ مهارة المعلم وحلمه .

٣ ـ كفاية المدير التنفيذى وقدرته على التنظيم .

على أن كلا من هذه الصفات يجب أن تساعد وتقوى الصفتين الأخرتين .. فمهارة

التنظيم يجب أن تعين كلا من المعلم والفنان .. والمخيلة والإحساس يجب أن تعين كلا من المعلم والمدير ..

المخرج .. فناناً ..

- يمكن اعتبار المخرج مجرد أداة من أدوات الكاتب المسرحى التى تسهم فى تجسيد تجربته الجمالية فى صورة خارجية .

- ويمكن اعتبار المسرحية استجابة لحاجة عند المخرج .. استجابة لإحساس عنده يتوحد مع مادة الكاتب المسرحى .. وهنا تصبح هذه المادة ، أى النص المسرحى ، أداة يستخدمها المخرج للتعبير عن باعثه الفنى الخاص به ..

وبهذا المعنى يمكن اعتبار المخرج فناناً .

والمخرج يصبح فناناً بمقدار إضافته لتجربة حية من عنده حتى ولو لم تكن سوى تذوقه الشخصى لتجربة الكاتب المسرحى الجمالية لأنه فى هذه الحالة هو الذى يقوم بتجسيد المسرحية فى صورة خارجية ..

- والمخرج يقوم بالكثير من العمل فى النص ذاته ، فيساعد الكاتب على تأكيد بعض النقاط وتحويل البعض الآخر إلى نقاط فرعية وعلى التوضيح أو التركيز أو الحذف أو الإضافة أو التعديل أو تجنب التكرار .. وتصبح مساهمة المخرج إذن عملية خلق مسرحية جديدة إلى درجة أن اسمه يجب أن يظهر بجانب اسم مؤلف المسرحية باعتباره مساهما فى التأليف .

- وتصبح مهمة المخرج الرئيسية بعد ذلك هى إقامة جسور بين مفهوم الكاتب المسرحى (كما فهمه المخرج) وبين من يشاركونه فى العمل الفنى .. ثم فى إقامة جسور بين مفهوم الكاتب المسرحى وبين الجمهور .

إن عمل المخرج يبدأ من : ما قبل النص إلى ما بعد المنصة .

وتقع على كتفيه المهام الآتية :

١ ـ اختيار النص .

٢ ـ تحليل النص .

٣ ـ تحديد الأسلوب .

٤ ـ اختيار الممثلين .

٥ ـ اختيار الفنيين .

٦ ـ الإخراج على الورق (نسخة التلقين أو نسخة الإخراج)

٧ ـ تعليم (تدريب) الممثل .

٨ ـ تصميم وتنفيذ الحركة المسرحية .

التفاهم والتعاون والإشراف على فنانى عناصر العرض المسرحى الأخرى :

٩ ـ عناصر التشكيل : الديكور ـ الملابس ـ الأثاث ـ الملحقات أو المهمات (الأكسسوار) .

١٠ ـ عنصر الماكياج .

١١ ـ عنصر الإضاءة .

١٢ ـ عنصر الموسيقى .

١٣ ـ عنصر الرقص .

وبهذا المفهوم يصبح الكاتب هو " **مؤلف النص المسرحى** " ويصبح المخرج هو "**مؤلف العرض المسرحى** " ..

نعم إن إخراج أية مسرحية موجود ضمنا ، إلى حد ما فى نصها ، والكاتب المسرحى بصفته مؤلفا يحاول أن يكون مخرجا .. إنه يحاول أن " يرى " نصه على منصة المسرح وهو يكتبها .. وحواره مع توجيهاته التى يكتبها بين قوسين يقترح الحركة وجزءا من الحياة المادية التى يتطلبها النص ..

إنه قد يكتب : يمسك فلان سماعة التليفون ..

يذهب فلان إلى النافذة وينظر ..

يذهب فلان ليفتح الباب ..

يقف صائحاً ..

يخلع طاقيته ..

يقبلها .. إلخ ...

كما إنه قد يكتب أيضاً : بهدوء .. فى غضب .. منفجراً .. تترقرق الدموع فى عينيه.. يدارى ابتسامته الخبيثة .. إلخ ...

إلا أن هذه الكلمات لا تشكل إلا معان عامة ليس بها تحديد ولا دقة .. فالهدوء وكذلك الاندفاع والغضب وكافة الصفات الانفعالية الأخرى التى قد يلجأ إليها الكاتب فى وصفه ، درجات ونوعيات ..

فانفعال الغضب على سبيل المثال يتدرج من الغضب الليّن إلى العنيف ثم إن نوعيته تختلف باختلاف المعنى المقصود إيصاله إلى المتفرج من الغيظ إلى الغيرة إلى الحقد إلى الكراهية إلى الشعور بالهزيمة إلى الرغبة فى الأخذ بالثأر إلى آخره .. ثم إنه يختلف أيضاً باختلاف الشخص الغاضب ثم باختلاف الطرف الآخر الذى يقع عليه الغضب ثم بالعلاقة بين الطرفين .. وهكذا يصبح هناك عشرات الطرق لدى الممثل لينفذ مثل هذه التوجيهات .

كذلك يحاول المؤلف المسرحى أن يصف المنظر .. ولكن لكى تتحدد معالم المنظر لابد من اللجوء إلى فنان آخر هو مصمم الديكور ومهندس الإضاءة ومصمم الملابس .. وكذلك يحدد المؤلف المسرحى حاجة النص إلى موسيقى ولكن لابد من اللجوء إلى فنان آخر متخصص هو الذى يقوم باختيار الموسيقى أو بتأليفها .

علينا إذن أن نقتنع أن النص .. هو المسرحية المكتوبة كشكل أدبى .. وهذا لا وجود له فى العرض المسرحى .. لقد تحولت فى شخص الممثل .. ولكن الممثل لا يكون معزولا أو منفرداً على المنصة .. إن وجوده المادى " مظهره وصوته وحركته وأحاسيسه " .. يرى فى محيط محدد من المناظر والملابس والألوان والأضواء والموسيقى .. وهذه كلها تحدث تغييرا ماديا فى صلب النص .. لكى يصبح العرض

المسرحى .

وهذا العرض المسرحى ليس فنا لعناصر منفصلة يتم تجميعها بطريقة حسابية (حاصل جمع) بل إنه نتيجة تفاعل هذه العناصر المنفصلة لتنتج كائنا عضويا جديدا قد يكون له صفات جديدة تخالف صفات عناصره الأولية .

ولنضرب لذلك المثل الآتى :

إن الأوكسجين غاز يساعد على الاشتعال ، والأيدروجين غاز يشتعل .

إن تفاعل ذرة من الأوكسجين مع ذرتين من الأيدروجين ينتج ماءاً .. وهو سائل لا يشتعل ولا يساعد على الاشتعال .. أى أن المنتج الجديد اكتسب صفات جديدة تخالف تماما صفات عناصره الأولية .. وهذا شأن العرض المسرحى .

قال بيرانديللو : " فى المسرح لم يعد عمل الكاتب موجوداً "

وعبر ستارك يونج عن هذا المعنى أيضاً حين قال " المسرحية ليست أدباً .. بل هى أدب ضمن شروط المسرح ."

وأكد جرانفى باركر أيضاً هذا المعنى حيث قال : " إن الكاتب المسرحى ، أساساً ، مشارك وذلك على الرغم من كونه البداية الإبداعية للمشاركة " .

ونصح جوردن كريج كاتب النص الدرامى " بأن يمتنع عن وضع أية إشارات مهما كان نوعها حول إخراج النص أو عرضه " .

ورأى بعض المفكرين ومنهم عالم الجمال الفرنسى إتيين سوريو..E. SOURIAU أن هناك اختلافا بين فن المسرح وفن الأدب وأن الوجود المسرحى لا يتحقق بوجود النص المكتوب بل يتحقق بما يعرضه.. وأن نص المسرحية بدون تمثيل يشبه أوبرا سلبت موسيقاها .. وانطلاقا من هذا يرون أن الشاعر دخيل على المسرح وأن الشعر ليس هو الأب الشرعى للمسرح وإنما تمتد جذور المسرح إلى الراقصين المؤدين للطقس الدينى أو السحرى أو الشعبى ، وقد تستغنى بعض العروض المسرحية عن النص المكتوب فى شكله المعروف مثل عروض البانتوميم والباليه ..

وهى عروض تتوفر فيها عناصر المسرح الأساسية ومقوماته من شخصيات وحدث درامى ومكان للعرض وجمهور المشاهدين .

سمة أخرى من أهم سمات العرض المسرحى تكمن فى الاتصال المباشر والتأثير المباشر بين " بشر " و" بشر " .. " بشر " على منصة المسرح هو " الممثل " .. "وبشر" فى صالة المسرح هو " المتفرج " ومن هنا فإن سحر العرض المسرحى ينبع من أنه فى كل ليلة عرض يجدد نفسه .. وذلك لسببين :

- أن الممثل نفسه يتغير بتغير حالته المزاجية ودرجة توتره وحجم نشاطه وحيويته . وكلها تختلف من ليلة إلى أخرى باختلاف ظروفه الحياتية وظروف المحيطين به .. وبذلك فإن أداءه يتغير كل ليلة .

- أن المتفرج نفسه يتغير كل ليلة .

وهذا يعنى أن العرض المسرحى يخرج عن سيطرة المؤلف ، بل عن سيطرة المخرج أيضا .

وهذه السمة لا توجد فى الوسائل التعبيرية الأخرى كالسينيما والتليفزيون .

إن العلم والتكنولوجيا يخطوان بخطوات عملاقة إلى الأمام .. أصبحت السينيما ناطقة وملونة ومجسمة وذات شاشات بأبعاد مختلفة .. وجاء التليفزيون ليتجاوز السينيما .. وجاء الفيديو ليضيف انتشارا أوسع إلى التليفزيون .. وجاءت الأقمار الصناعية لتجعل العالم كله قرية صغيرة .. وبالرغم من ذلك فإن المسرح سيظل دائما محافظا على قوته وسحره بفضل هذه الصفة التى ينفرد بها وهى ذلك اللقاء الحى بين الممثل والمتفرج .

إن العرض المسرحى بهذا المفهوم ليس مجرد نص وليس مجرد ممثلين وليس مجرد جمهور .. إنه شىءآخر يحدث بين المتفرجين وبين منصة المسرح التى تنصهر فيها كل هذه العناصر مجتمعة ..

إن العرض المسرحى بهذا التعقيد شىء آخر .. غامض .. وساحر ..

ولا يقصد بهذا إساءة إلي المؤلف ولكنه يعنى أنه يفكر من خلال أداة مختلفة عن أداة المخرج .. إنه يفكر من خلال الكلمات والخط القصصى والشخصيات .. أما المخرج فيفكر من خلال تصرفات (سلوك) الشخصيات وأشكالها الجسدية وطرق نطقها وطرق التعبير عن أحاسيسها بالإضافة إلى الأضواء والألوان والعناصر البصرية الأخرى .

وعموما فإن هذا فى صالح المؤلف لأنه يتيح لنصه الواحد عدة عروض مختلفة .

إن أكبر عيوب النص يمكن علاجها من خلال الدراسة المتأنية والجهد المشترك بين المؤلف المسرحى والمخرج .

والخلاصة أن الأسلوب " الخاص " - المخرج - وليس الأسلوب " العام " - المؤلف - هو ما يجب أن يقدم فى العرض المسرحى .. إننا لا نشاهد أبدا هملت شكسبير على المسرح إننا نشاهد هملت جون باريمور وهملت جون جيلجود وهملت كرم مطاوع وهملت محمد صبحى فى مسرح معين وفى زمن معين .

وهكذا فإننا نرى أن للمخرج الحق فى أن يمارس حرياته على نص ما .. يفعل به ما يشاء بشرط أن تكون النتيجة مقنعة وثرية ومتماسكة فى حد ذاتها .

محاولة للمصالحة :

من الطبيعى أن يكون المؤلف أقرب المتعاونين مع المخرج ..

لقد رحب المخرج بإخراجه لهذا النص المعين لأنه يعجبه .. ووافق المؤلف على هذا المخرج ليخرج مسرحيته لأنه يرى أنه الفنان المناسب ..

إذن فإن الاحترام المتبادل هو سمة الطرفين ..

الخطوة الأولى إذن هى أن يناقش المخرج النص مع مؤلفه .. يضيف إلى مادته .. يغير فيها .. يقترح جملا حوارية جديدة أو حتى مشاهد جديدة .. قد يكون هناك خلاف فى الرأى أو اتفاق تام .. ولكن مسئولية أى تغيير تقع نهائيا على عاتق المؤلف.. وكثير من النصوص قويت كثيرا بفضل المخرج المتفهم العارف بأصول

البناء الدرامي وكتابة الحوار المسرحي .. وليس غير المؤلف الذى يجنى ثمار هذه الإضافات .

المخرج .. معلماً ..

لا يكفى للمخرج أن يتصور مسرحيته ببصيرة نفاذة على الورق بل عليه أن ينقل هذا التصور إلى الجمهور .. ووسائله فى هذا هم الفنانون : الممثلون وفنانو وسائل العرض الأخرى والفنييون من منفذين وعمال .

إن الصبر والحلم والمهارة فى قيادة وتعليم الآخرين هى مواصفات المخرج المعلم .

وتظهر هذه المهارة فى القدرة على تفهم العناصر البشرية التى يقودها وخاصة الممثلين .. يكاد كل ممثل ، وعلى الأخص النجوم ، وعلى أخص الأخص ، نجوم الشباك أن يكون نموذجا بشريا خاصا يحتاج إلى معاملة خاصة .. ويتطلب هذا من المخرج دراسة وافية بالتربية وعلم النفس .

وتظهر قدرات المخرج .. المعلم .. من خلال التدريبات " البروفات " .. وتنقسم البروفات عادة إلى أربعة مراحل :

١ ـ بروفات القراءة .

٢ ـ بروفات الحركة .

٣ ـ بروفات المؤثرات الفنية .

٤ ـ البروفات النهائية وهى التى تجمع بين الأداء والحركة والمؤثرات .

المخرج .. إدارياً ..

وتتلخص مهام المخرج الإدارية فى الآتى :

لا تخلو عملية إعداد نسخة الإخراج من مقدرة تنظيمية وإدارية .

ـ تنسيق التدريبات (البروفات) وحمل الممثلين على المحافظة على المواعيد

ـ التنسيق بين أطقم الفنيين المختلفة : ديكور ـ ملابس ـ أثاث ـ ملحقات ـ إضاءة ـ صوت ..

ولابد أن يبدأ المخرج اجتماعاته مع الفنيين بمجرد توزيع الأدوار فى مواعيد غير مواعيد تدريبات الممثلين يناقش فيها خطة العمل والتصميمات المختلفة للديكور والملابس والملحقات ، وقد يستدعى الأمر عمل اجتماعات مع كل طاقم على حدة .. ومن هنا تتضح أهمية أن يكون المخرج ملما ودارسا لجميع الفنون والحرف التى تدخل فى العرض .

- حل المشاكل الفنية بين مؤلف الموسيقى ومصمم الرقص .. أو بين مؤلف الموسيقى والمطربين .. أو بين مصمم الرقص والراقصين .

- إن المخرج .. بحكم مهنته .. يتعامل مع الفنانين .. ممثلين وغيرهم .. ومع رجال النقد والصحافة .. ومع العمال نجارين وكهربائيين إلى آخره .. ويستدعى هذا مهارة فائقة فى القيادة والإدارة .

إن فن الإدارة هو فن التعامل مع الآخرين ..

وفن التعامل مع الآخرين هو فن الفهم لوجهات النظر الأخرى .

وبمثل ماثار الجدل حول المخرج وهل هو فنان خالق أم فنان مفسر .. ثار نفس الجدول حول الممثل .

وكان السؤال المطروح هو :

كيف يمكن أن يكون الممثل فنانا وهو ينطق كلمات شخص آخر ويعبر عن أفكار ومشاعر صاغها غيره ؟ .

يرى ستانيسلافسكى أن عمل الممثل فى موضوع من تفكير شخص آخر أشد صعوبة من أن يخترع هو نفسه موضوعا من خلقه .. فكم مسرحية رديئة لاقت نجاحا كبيرا لأن ممثلا كبيرا قد أعاد خلقها من جديد ..

وهذا هو بالضبط مايفعله الممثل بالمسرحية التى يكتبها المؤلف المسرحى .. إنه يعيد خلقها .. إنه يبعث الحياة فيما خفى تحت الكلمات (ماوراء النص) ..

إنه ينشئ علاقات خاصة مع شخصيات المسرحية الأخرى ثم يربط علاقاته الخاصة بظروف حياتهم ..

إنه يقوم بعملية ترشيح داخل نفسه لجميع المواد التى تلقاها من المؤلف والمخرج ثم يعمل فيها ثم يخرجها بعد أن يضيف إليها من خياله ، وبهذا تصبح تلك المواد جزءا من نفسه من الناحية النفسية وحتى الجسدية ..

إن انفعالاته حينئذ تكون انفعالات صادقة مما يجعله يحصل آخر الأمر على فاعلية منتجة حقيقية تتصل خيوطها اتصالا وثيقا بكل محتويات المسرحية ..

هذا فن حقيقى وخلق حقيقى .

إن كاتب المسرحية لا يستطيع أن يعطى تسجيلا وافيا عن شخصيات المسرحية ولا تفصيلات كافية عن الأحداث التى وقعت قبل ابتدائها ولا عقب انتهائها ولا معلومات دقيقة عما يحدث خلف المشاهد أو بعدها .. إنه لا يسرف فى تعليقاته ولا يخصص

على وجه الدقة فى ملاحظاته . إن بين أقواسه لا يخرج عن : يدخل فلان .. يخرج فلان .. ينهض .. يجلس .. يتجه إلى النافذة .. يذهب إلى الباب .. يستخرج كتابا ما من درج مكتبه .. إلخ ..

وأما وصفه للشخصيات فلا تخرج عن : فلان غاضبا .. فرحا .. حالما .. متأثرا .. حزينا .. إلخ ، أو فلان فى مقتبل العمر .. عجوز شمطاء .. شخصية منطوية على نفسها .. فتاة مثيرة .. رجل مرح فى منتصف العمر .. إلخ ..

إن الممثل الفنان لا يؤمن بأى " فعل " يفهم " بصفة عامة " وهذا الكلام الذى يكتبه المؤلف لا يستطيع أن يرسم شخصيات المسرحية ولا أن يعطى درجات أفكارهم ومشاعرهم ودوافعهم وأفعالهم .

والممثل الفنان هو الذى يستوفى ذلك وينفذ الى أعماقه ويجسده داخليا وخارجيا .

وعلى النقيض من ذلك ، كان رأى المخرج الروسى بوريس زاخوفا .

يقول فى كتابه فن التمثيل والإخراج

" فن التمثيل فن ثانوى ، تنفيذى ، ويعتمد فى فنه على فن آخر ، على فن الكاتب الدرامى وينطلق منه ، ففى فن الكاتب تكون الشخصيات قد أبدعت حتى وإن كانت ضمن المادة الكلامية للمسرحية ، فى شكل أدبى ، إلا أنها موجودة ، ولولا وجودها لما كانت المسرحية عملا فنيا .

لذا لو أن ممثلا يلبس الملابس المطلوبة ويضع الماكياج المطلوب قرأ دوره بصورة صحيحة - لغويا فقط - لظهرت فى خيال المتفرج شخصية فنية معينة .. إن الممثل لم يخلق بأى حال من الأحوال هذه الشخصية فالذى أبدعها هو الكاتب المسرحى

الفصل الأول

اختيـــار النـــص

بالإضافة إلى ما سبق إيضاحه من أن المسرحية يجب أن تكون استجابة لإحساس عند المخرج أحس هو بحاجته إلى التعبير عنه .. فهناك اعتبارات أخرى تؤثر فى هذا الاختيار .. هذه الاعتبارات هى :

١ ـ **الجمهور** :

لا يكفى أن يتعاطف المخرج باعتباره فناناً مع نصوص لا تجد قبولاً عند الجماعة التى يعيش بينها لاختلاف تقاليدها أو عقائدها أو قيمها أو أخلاقياتها . إن الفنان لا يستطيع أن يفرض على جمهوره حب مالا يحبون .

إن الجمهور هو أحد العناصر الأساسية فى العرض المسرحى .. والفنان الذى لا يهتم بردود أفعال الجمهور مصيره الفشل لا محالة .

إن الجمهور هو المنتج الحقيقى للمسرح .. إن نقوده التى يدفعها فى شباك التذاكر هى التى ستنتج المسرحية القادمة .

ولا تقتصر صحة هذا القول فقط على المسرح الخاص ، بل ينطبق أيضا على مسرح الدولة لأن الدولة تموله مما تحصله من دافعى الضرائب .

فليست هذه المقولة إذن تجارية صرفة .

ولنتذكر قول جيته عندما عمل مخرجا مسرحيا " لن أقدم مسرحية ما مهما بلغ إعجابى بها إلا إذا كنت متأكدا أنها ستمتع الجمهور "

ويختلف جمهور المسرح باختلاف الأمكنة والأزمنة والظروف المحيطة .

ولهذا يجب على المخرج أن يدرس الناس الذين يريد أن يصل إليهم حتى يستطيع أن ينقل إليهم تجربة جمالية لا تجربة يقاومونها فى ارتياع .. إن جمهور المتفرجين لكونه تجمعاً يعتبر أقل تعقلا وأكثر تقبلاً للإيحاء من الأفراد ، كل فرد على حدة .

إن جمهور المسرح يتميز عن مجرد أى تجمع .. إنه " يفقد ذاته " بصورة جماعية .. إرادية ولا إرادية عندما تطفأ أنوار الصالة وتركز الإضاءة على الستارة الأمامية ثم تنفرج بعد ذلك عن الحدث المقدم .. وكلما تقدمت المسرحية غاصت إلى القاع الشخصية المنفردة للإنسان .. فالمثيرات القادمة من على منصة المسرح تولد الاهتمام وتوجه مشاعر التعاطف وتخلق أخيرا فى جمهور المسرح رغبة جماعية هى نفس الرغبة التى تراود البطل فى المسرحية وهو يسعى إلى تحقيق هدفه .

ويستخدم علم النفس اصطلاح " التقمص الوجدانى " لوصف سلوك الأشخاص الذين يشاهدون عملا فنيا .. والتقمص الوجدانى أثناء المسرحية لا يعنى اندماجا تاما مع شخصية من شخصيات المسرحية بل مع كل الشخصيات كل بدورها بما تقدمه هذه الشخصيات من مثيرات .. ولو أن الجمهور اندمج مع شخصية واحدة لحاول المشاركة فى الحدث وسار بحبكة المسرحية فى اتجاه مخالف لما ارتآه المؤلف المسرحى مستخدما فى ذلك إرادته وفهمه الشخصى (مثل الرجل الفقير والشلن) .

إن على المخرج إذن أن يدرك أن جمهور المسرح عندما " يفقد نفسه " أو " يسلم نفسه " إلى أية درجة فإنه يتحمل بذلك مسئولية كبرى .. فهو يستحوذ على أمسية كاملة من حياة هؤلاء المتفرجين ويطالبهم بتصديقه فلو أعطاهم مثيرات مزيفة رخيصة لجرفهم مؤقتا إلى ماهو مزيف ورخيص .. إن الصورة الصادقة والتجربة الرائعة هى أقل ما يستطيع الفنان أن يقدمه للمتفرج .

ومن البديهى أن مسرحية ما لا تؤدى بالضرورة إلى دمغ معتقدات الجمهور وسلوكه بوجهة نظرها على الفور . ولكن لا يمكن إنكار (التأثير التراكمى) لكثير من الانطباعات عن الحياة التى يكيفها الأدب والمسرح على التفكير والسلوك .

ونحن لا ننسى أن الثورة الفرنسية فى عام ١٧٨٩ قد سبقتها كتابات فولتير وجان جاك روسو وأن الثورة الروسية فى عام ١٩١٧ قد سبقتها كتابات تولوستوى

وأندرييف وتشيكوف وجوركى .

والمخرج الذى يريد أن يكون راعيا للقيم والنمو الثقافى للناس الذين يعمل من أجلهم عليه أن يوجه إلى نفسه كثيرا من الأسئلة لكى يحدد قيمة المسرحية التى يريد أن يخرجها ويعرضها لهم :

- هل هى مسرحية مسلية .. ؟

إن التسلية فى حد ذاتها لها قيمة حتى وإن كانت هذه القيمة عارضة مؤقتة بشرط ألا تكون مناهضة للأخلاق والتقاليد العامة .

- هل تحتوى المسرحية على تجربة تلقى الضوء على العلاقات الإنسانية أو تزيد من حصيلة الإنسان فى الحكمة والإدراك والعواطف البشرية .. ؟

إن الفن الصادق يتيح للمشاهد آلافا من الصور الصادقة للحياة تجعله يدرك ما هى عليه ، وما يجب أن تكون عليه .. إنه يزداد قدرة على الوصول إلى القرارات الحكيمة وعلى تحمل الكوارث وخيبة الأمل .. وهذه الصفات تجعله إنسانا أفضل وأكثر ثباتا من غيره .

- هل هى مسرحية أخلاقية .. ؟

والمسرحية الأخلاقية هى التى لا يجرى فيها ما يخالف العرف أو القانون أو المعايير الدينية للمجتمع .. ولكن قد يحدث أحيانا أن بعضا من المفكرين الكبار بل والقادة الدينيين أنفسهم يعرضون دعوات وآراء تخالف القيم والمعايير السائدة المستقرة .. ؟ وكذلك الكتاب ، شأنهم شأن هؤلاء ، فكيف نحكم على تجاربهم المسرحية وهى تعرض أفكارا جديدة وتثير وجهات نظر معارضة ومخالفة لما هو سائد . ؟ هل هى مسرحيات أخلاقية أم غير أخلاقية .. ؟

المشكلة محيرة ومعقدة ولا يمكن القطع فيها برأى .. لأن لكل حالة ظروفها السياسية والاقتصادية والاجتماعية الخاصة ، ولا يمكن مناقشة هذه الحالة إلا فى

ظل هذه الظروف .

إن مسرحية الأشباح لإبسن نعدها اليوم مسرحية محترمة ولكنها كانت تعتبر عند أول ظهورها غاية فى الفجر والقذارة .. وشبهها نقاد ذلك العصر بـ" القرح البغيضة " و " البالوعات المقرفة " ونعتوها بالمرض والبذاءة والعفن .

كما أن مسرحية ليسيستراتا لأرستوفانز تعالج الجنس فى وضوح وصراحة ولكنها تفعل ذلك مستهدفه محاربة الرذيلة الكبرى التى هى الحرب .

- هل هى مسرحية مناسبة .. ؟

بمعنى أنها ستنتهى وتزول من العقل والوجدان بانتهاء المناسبة أم أنها مسرحية ذات قيمة ثابتة تبقى فى الذاكرة ، وتخاطب مجتمعات مختلفة فى عصور مختلفة ، ويعاد إخراجها عدة مرات دون أن يتوقف الجمهور عن الانجذاب إليها .. إن مثل هذا النوع من المسرحيات لابد وأن تكون مادتها قد صيغت من مادة الأدب العظيم .

- وإذا كانت المسرحية كوميدية .. هل الضحك فيها منبعه النقد والتشريح والموقف والمفارقة والشخصية أم مصدره المفاجآت الرخيصة والنكت البذيئة ..

وبمعنى آخر ، هل تخاطب هذه المسرحية العقل والوجدان أم تخاطب الغريزة . ؟

وتحدد إجابات هذه الأسئلة قيمة المسرحية وترسم ما هية الانطباع الأخير الذى يمكن أن تتركه المسرحية على جمهور المتفرجين .

وعلى هذا فإن النظريات النقدية فى تقييم الدراما التى لا تعمل حسابا لاستجابة الجمهور قد تجر أصحابها إلى خطأ كبير .. فليس الدليل الحقيقى على عظمة شكسبير هو ما تحمله مسرحياته من قيم فكرية وعاطفية وجمالية فقط بل هو أيضا فى كون مسرحياته ظلت تأسر الجمهور وتجذب انتباهه أكثر من أربعمائة عام .

٢ - **الإمكانيات** :

ومعنى ذلك أن تكون المسرحية فى مستوى قدرة المخرج والعاملين معه فى المسرح

وفى حدود الإمكانيات المتاحة لهم .. وتنقسم هذه الإمكانيات إلى :

- البشرية : ممثلون - فنانون آخرون (مصممو الديكور والملابس والملحقات والإضاءة ومؤلف الموسيقى ومصمم الرقص) - فنيون - إداريون - عمال

- التكنيكية : منصة المسرح - الصالة - الأجهزة : إضاءة - صوت - خدع مسرحية .

- المادية : تكاليف الإنتاج : دراما عادية - كوميديا موسيقية .. إلخ ..

٣ - **العناصر الدرامية** :

ولكى يكتشف المخرج هذه العناصر لابد أن يقوم بتحليل النص ..

الفصل الثانى

تحليل النص

أنواع النص المسرحى ..

قبل أن نتكلم عن تحليل النص المسرحى ، علينا أولا أن نتعرف على أنواعه المختلفة .. ولكن يجب أن ندرك فى وضوح أن أى تصنيف للمسرحيات لابد وأن يكون فيه من التناقض والعيوب ما نجده إذا حاولنا تصنيف البشر وتقسيمهم إلى أنماط ونماذج .. فحقيقة الأمر أن ذلك الخط الفاصل بين الدراما والكوميديا لا يوجد على الإطلاق .. إن معظم تراچيديات اليونان "أوديب " مثلا كانت مليئة بالتهكم الذى هو من صور الفكاهة .. كا أن أكثر كوميدياتهم إضحاكا "ليسستراتا " كانت تقصد إلى هدف جدى عميق وراء ما فيها من إضحاك .. كما أن شكسبير قد قابل فى مسرحية " ماكبث " بين الرعب المتضمن فى مشهد مقتل دانكان وبين الفكاهة المصاحبة لدخول الحارس السكير .. كما أن تراچيدياته الأخرى أيضاً : هملت وأنتونى وكليوباترة والملك لير لا تخلو من فكاهة .

ومع ذلك فلنحاول ، على سبيل التبسيط والتوضيح ، أن نسجل هذا التصنيف :

هناك نوعان من المسرحيات : الدراما

الكوميديا ..

الدراما

ولها مدلولان :

مدلول عام وتعنى PLAY مسرحية .. أى مسرحية

مدلول خاص وتشمل كل المسرحيات التى يُتناول مادتها تناولا جديا

وهذه بدورها تنقسم إلى :

I ـ التراچيديا Tragôdia .. المأساة

تتركب هذه الكلمة من لفظتين Tragôsبمعنى ماعز و oidé بمعنى نشيد أو أغنية فالترجمة الحرفية لكلمة التراچيديا إذن هى أغنية الماعز .

نشأة وتطور التراچيديا :

كان الديثيرامب .. Dithyramb هو أول نوع من أنواع الشعر الدينى الغنائى الراقص الذى كان ينظمه الشعراء وينشدونه فى مهرجانات ديونيسيوس ، إله الخمر والإخصاب ، وكان الشاعر يتحدث عن ميلاد الإله وتفاصيل حياته والأخطار التى اعترضته ، وكان الشاعر يضم إليه مجموعة من الناس الذين لقهنم بعض الأبيات التى تمتلئ بالحزن والأنين يرددونها أثناء إلقائه لمقطوعته .. هذه المجموعة هى ما أطلق عليه اسم الجوقة وكانت تتكون من خمسين فردا يرتدون جلود الماعز ليظهروا بمظهر السائية أتباع الإله .

وفيما بين القرنين السادس والسابع ق . م . انفصل رئيس الجوقة (الإكسارك) عن فرقته وبذلك أصبح هناك منشد فرد أو ممثل فرد وجوقة .

وجاء تيسبس THESPIS فى القرن السادس ق. م . (حوالى ٥٦٠ ق. م .) أول مؤلف ممثل فى تاريخ المسرح ، ولذلك يطلق عليه أبو التراچيدية اليونانية ، فأدخل الممثل الأول إلى الجوقة وأطلق عليه اسم الهيبوكرايت HYPOKRITE .. أى المجاوب الذى يجيب على الكورس .. ومن ثم ولدت الدراما لأن جوهرها هو التشخيص والحوار .

هذا بالإضافة إلى أن استخدام الأقنعة مكن هذا الممثل الواحد من أن يؤدى أدوار أشخاص عديدين ، الأمر الذى فتح أمام المسرح أبواب موضوعات كثيرة .

أما أسخيلوس الذى يعتبر خالق التراچيديا اليونانية فقد رفع عدد الممثلين

إلى اثنين وبذلك قلل من أهمية الجوقة عن طريق اختزال أناشيدها وجعل الأهمية الأولى فى المسرحية للحوار . كما يرجع الفضل إليه فى تصميم الرداء الفضفاض ذى الكمين الموشى بالزينة وفى استخدام الأحذية عالية الكعوب للأبطال بينما الجوقة تلبس الأحذية الواطئة الكعب ، وكذلك استخدام تصفيفة معينة للشعر تلف فيها الضفائر الطويلة فوق قمة الرأس كالتاج .

كان استخدام هذا الزى المسرحى والأحذية ذات الكعوب العالية والأقنعة الكبيرة وتصفيفة الشعر هذه تضفى على الأبطال روعة وجلالا تميزها عن الجوقة .

وجاء سوفوكليس ليجعل الممثلين ثلاثة ، وبذلك جعل للحوار الدرامى مكانة أكثر أهمية وقلل من أهمية الجوقة .

وبالرغم من ذلك ظل للجوقة أهميتها فهى تشارك فى الفعل الدرامى وتحمل مسئولية التعبير عن الكثير من الأفكار والآراء .

ثم جعل سوفوكليس كل مسرحية فى الثلاثية التراچيدية تعالج موضوعا مختلفا عن الموضوعين الآخريين بعد أن كانت الثلاثية تعالج موضوعا واحدا .

كما ابتكر المناظر المرسومة ، كما قال أرسطو ، وإن كنا لا ندرى على أى صورة كانت .

ثم زاد عدد أفراد الجوقة إلى ١٥ منشداً بعد أن كانوا ١٢ .. كانت جوقة الديثيرامب مكونة من خمسين فردا قسمها أسخيلوس إلى أربعة مجموعات كل منها اثنى عشر .. ثم أضاف سوفوكليس بعد ذلك ثلاثة ليصبح عددها خمسة عشر، وربما فعل ذلك من أجل الجمال والتنسيق ، كان أفراد الجوقة يدخلون فى صفوف ثلاثة يتكون كل منها من خمسة أفراد .. حتى إذا خرج عنهم رئيس الجوقة انضمت الصفوف الثلاثة فى مجموعتين تتكون كل منها من سبعة أفراد ..

يرى بعض المؤرخين أن أحد الفروق الجوهرية بين كتاب التراچيديا العظام الثلاث هو أن أسخيلوس كتب عن الآلهة وأن سوفوكليس كتب عن الأبطال وأن يوريبيديس

كتب عن البشر .

ليس من اللازم أن تنتهى التراچيديا اليونانية بموت الشخصية الرئيسية ، فقد يحدث كما فى مسرحية " ربات الإحسان " أن تنتهى المسرحية والشخصية الرئيسية فيها (أورست) حية مطلقة قد كفرت عن نفسها وسمت بالألم إلى مرتبة أعلى من النبل .

وتتكون التراچيديا الإغريقية فى شكلها النهائى من ثلاث مسرحيات بالإضافة إلى مسرحية ساتيرية رابعة لم يصلنا منها غير :

- ساتيرية : متعقبو الأثر .. إكنويتى Ichneutae لسوفوكليس .. فى صورة غير كاملة حوالى عام ٤٦٠ ق.م .

- وساتيرية : الكيكلوب Cyclops ليوريبيديس .. فى صورة كاملة حوالى عام ٤٠٠ ق.م.

والمسرحية الساتيرية مؤلفة من قسمين : أحدهما له طابع المأساة والثانى له طابع المهزلة .. وتتكون الفرقة فيها من الساتيروس أبناء سيلينوس الذى شغل منذ أقبل إلى بلاد اليونان بإطعام ديونيسيوس ، إله الخمر وهؤلاء الساتيروس أنصاف آلهة تشبه أرجلهم أرجل الماعز ولهم قرون صغيرة وآذان مدببة ، وكانوا يسكنون الغابات ويتعقبون " النمف " و " الدرديات " وهن أنصاف آلهات صغيرات جميلات لينالوا منهن مآربهم .

التراچيديا الحديثة

البطل فى التراچيديا الإغريقية نصف إله أو ملك أو نبيل من النبلاء .

ولا يعنى هذا أن البطل التراچيدى فى العصر الحديث لابد أن يكون أيضا ملكا أو نبيلا من النبلاء . فالشخصيات التراچيدية فى المسرحيات الحديثة مثل : مسز إلفنج عند إبسن (الأشباح) وجونو عند أوكازى (جونو والطاووس) وبلانش دى بواعند تينسى وليمز (عربة اسمها الرغبة) وويلى لومان عند ميلر (وفاة بائع متجول)

الذين يعتبرون من الأفراد العاديين قد توافرت فيهم جميعا صفات العمق والدلالة الإنسانية العامة بحيث نستطيع أن نطلق عليهم "شخصيات تراجيدية ".

II - الدراما الحديثة (المسرحية المحزنة)

هى المحاولة الأمينة لتقديم مشكلة شخصية أو اجتماعية جادة أو موضوع يخضع للبحث والتحليل بحيث تثير هذه المشكلة أو هذا الموضوع استجابة عاطفية وذهنية .. وتضم الأنواع الآتية :

الدراما الاجتماعية .. Social Plays

وتشمل المسرحيات التى تطرح مشكلات اجتماعية مثل تلك التى كتبها هنريك إبسن، أوجست سترندبرج ، جون جولزورثى ، مكسيم جوركى ، جيرهارت هوبتمان .

دراما الشخصيات .. Character Plays

وتشمل المسرحيات التى تطرح مشكلات شخصية حيث تعنى بدراسة وتحليل الشخصية أكثر من اهتمامها بالأحداث ، مثل تلك التى كتبها أنطون تشيكوف ، أوجين أونيل ، تينيسى وليامز

دراما الموضوعات .. Thesis Plays

وتشمل المسرحيات التى تطرح موضوعات للبحث والتحليل مثل تلك التى كتبها كليفورد أوديتس ، ليليان هيلمان ، آرثر ميللر .

الميلودراما .. Melodrama

- سادت وسيطرت على المسرح طوال القرن ١٩ م .
- يعتبرها النقاد أسوأ أنواع الدراما وأقلها قيمة ويطلق عليها أحياناً اسم الدراما الزائفة .. Spurious drama
- تماثل الفارس (المهزلة) فى تقسيمات الكوميديا .
- توصم بالمبالغة فى السلوك والتزييف فى العواطف .
- تعتمد على الحبكة المصطنعة المفتعلة والحوار الخطابى .

ـ تنشغل بالقيم العارضة أكثر من انشغالها بالقيم الثابتة الخالدة والتجارب الإنسانية الصادقة .

ـ تهتم بالإثارة والغرابة وصدم المتفرج أكثر من اهتمامها بالنفاذ إلى مواطن النفس وتحليلها .

ـ تقترب إلى الاتجاه الرومانسى أكثر منها إلى الواقعية .

ـ الشخصيات فى الميلودراما كلها شخصيات نمطية .. كلها سواد تام أو بياض خالص .. فالشرير فيها شرير مطلق .. أما البطل أو البطلة فهما المثال الحى لكل ما فى الدنيا من نبل وشهامة .. ويدخل فى ذلك قدرة البطل على الوصول فى اللحظة المناسبة ليعاقب الشرير وينهى المسرحية نهاية سعيدة .

والفرنسيون هم أول من استخدم هذا المصطلح " ميلو ـ دراما " ليعبر عن الدراما التى تعتمد على خلفية من الموسيقى لتزيد من شدة لحظة مشوقة أو لتزيد من إدرار الدموع خلال مشهد عاطفى .

وفى مجال المقارنة بين التراچيديا والدراما والميلودراما ، يقول جان أنوى :

" نحن فى الميلودراما والدراما نرى مجرد سلسلة من الأشياء المألوفة نرى : أشرارا .. أخياراً .. عذارى .. مكروبات .. منتقمين .. ثم بريقاً من الأمل وخوفاً من الحوادث وهلعاً من الموت ..

كما أننا فى هذا الجنس من المسرحيات نتبع البطل مندفعاً فى اللحظة الأخيرة ومعه رجال الشرطة ..

لكنا فى مملكة التراچيديا هادئو القلب .. فنحن لسنا بصدد قصة قاتل وقتيل .. إن التراچيديا أعظم راحة من أى شىء لأننا نعرف أن ليس هناك أمل بعد ذلك .. إن الناس يناضلون فى الدراما العادية لأن هناك دائماً فكرة احتمال النجاة .. أما فى التراچيديا فاستسلام شامل " .

الكوميديا (المسرحية المضحكة أو الفكاهية)

وقد اشتقت اسمها من كلمة " كوموس Comos " وهو طقس شعبى كان ينتظم فيه مجموعة من المهرجين العابثين فى مواكب ويترنمون بالأغانى التى لا يعرف أسماء مؤلفيها بالضبط والتى تمجد ديونيسيوس إله الخمر ، وكانت مجموعة الكوموس تلبس أقنعة أو تتنكر فى ثياب حيوان كأنها طيور أو خيل أو ضفادع .

والكوميديا ، يختار كاتبها أن يضحكنا من حماقات البشر وأن يثير البهجة فى نفوسنا ، بدلاً من أن نبكى عليها كما فى التراجيديا .

والموقف الكوميدى قد يكون مؤلماً لمن هم فيه ولكنه عادة لا يكون مؤلماً للمشاهدين .

ويوجد وراء كل صورة من صور الضحك حتى إذا كان من النوع الخشن الغليظ فكرة أو احتجاج أو هدف يثير التفكير ويستدعى المناقشة .

فى كتابه " فن الشعر " عرف أرسطو الكوميديا بأنها :

محاكاة لأشخاص أردياء ، أى أقل منزلة من المستوى العام .

ولا تعنى الرداءة هنا كل نوع من السوء والرزالة وإنما تعنى نوعا خاصا فقط هو الشىء المثير للضحك والذى يعد نوعا من أنواع القبح .

ويمكن تعريف الشىء المثير للضحك بأنه الشىء الخطأ أو الناقص الذى لا يسبب للآخرين ألما أو أذى .

الكوميديا الإغريقية :

الكوميديا القديمة : ورائدها :

أريستوفانز (٤٤٨ - ٣٨٥ ق. م.)

وإن لم يكن الكاتب الكوميدى الوحيد فى هذا العصر إلا أنه أعظمهم جميعاً .. ثم هو أيضاً المؤلف الوحيد الذى بقيت لنا من أعماله عدة مسرحيات فى نصها الكامل.

خصائص الكوميديا القديمة :

١ - ارتبطت الكوميديا فى أصلها بطقوس الخصوبة والتناسل البدائية ، وهذا

يفسر لنا ما نجده فيها خارجاً عن حدود الأدب واللياقة .. إلى أن جاء أريستوفانز فجعل منها سوطاً قوياً لمهاجمة الحماقات الاجتماعية والسياسية.

٢ ـ امتاز أريستوفانز بالبراعة المدهشة والقدرة الفائقة على الفكاهة والسخرية من كل شخص أو أى شيء يخطر على باله أن يسخر منه ، وبقدر كبير من الحرية ، فبينما كانت أثينا تخوض حرباً ضروسا من أجل البقاء كان أريستوفانز يخرج مسرحيات يسلخ فيها القادة الأثينيين ويجرح فيها النظم الأثينية دون رحمة أو هوادة .

٣ ـ لم تخل مسرحياته مع ذلك من ضعف فى المعالجة الفنية أو فى التركيب الدرامى .

٤ ـ اشتقت معظم مسرحياته أسماءها مما تمثله الجوقات فيها : الضفادع ـ النحل ـ الطيور .

بقيت هذه الكوميديا قرنا من الزمان تقريباً .. ثم حلت محلها :

الكوميديا الجديدة : ورائدها :

ميناندر (٣٤٢ ـ ٢٩١ ق. م.)

وقد وصلنا قطع متناثرة من مسرحياته إلى أن اكتشف فى مصر عام ١٩٠٥م . ثلاث قطع من مسرحياته ثم اكتشفت له عام ١٩٥٩م فى سويسرا مسرحية كاملة ، اسمها اللئيم .

وتختلف هذه اختلافا بيّنا عن كوميديات أريستوفانز كالآتى :

١ ـ مسرحية ميناندر ملهاة خفيفة فيها رقة وعاطفية وشيء من المبالغة اللطيفة ويمكن أن تمثل فى عصرنا الحديث فى أية كنيسة أو مدرسة على العكس من كوميديات أريستوفانز المليئة بالجنس والألفاظ الفاضحة .

وهكذا اتسمت الكوميديا الجديدة كلها .

٢ ـ تدور معظم الحبكة فيها حول قصة حب وتكون العقبة الكؤود أمام لم شمل

الحبيبين هى والداها أو جماعة من العجائز .. وبالتالى اختفى فى الكوميديا الجديدة التهكم السياسى أو الشخصى ، إذ كانت أثينا فى ذلك الحين تحت حكم المقدونيين وكان قدر الحرية المسموح به ضئيلاً .. بل ونحت نحو الحكمة والتهكم الرقيق والدعوة إلى الاستسلام .

٣ ـ اختفت الجوقة تماما من الكوميديا الجديدة .

٤ ـ تميل الكوميديا الجديدة إلى استخدام الشخصيات النمطية بكثير من الإنسانية العميقة .

الكوميديا الحديثة :

وتنقسم إلى :

الكوميديا الراقية .. High comedy

وتسمى أيضاً كوميديا الأخلاق .. Comedy of manners

وهى تخاطب العقل و تفترض جمهوراً رفيع الثقافة و تهتم بالمفارقات والتهكم على العلاقات الاجتماعية غير السوية والمظاهر السخيفة والتطرفات المثيرة للسخرية التى لا يتورع بعض الناس عن التورط فيها كى يحصلوا على مركز أومال أو وجاهة اجتماعية .. ويندرج تحت هذا الصنف مسرحيات برناردشو و س. ن. .برمان وروبرت شرود و نويل كوارد و نيل سيمون .

أما نفس هذه النوعية من الكوميديا فى القرنين الماضيين ويطلق عليها

كوميديا الإصلاح .. Restoration Comedies

فتضم مسرحيات وليم كونجريف وجورج فاركوهار ووليم وايتشيرلى وريتشارد شريدان و أوليفر جولد سميث .

الكوميديا الهابطة :

وهدفها أن تغرق المتفرجين فى الضحك .. وهى لذلك تميل إلى أن تصبح مكشوفة (مفضوحة) أكثر منها مغطاة ، وفظة غليظة أكثر منها مهذبة ودمثة الخلق .

وكثير من كوميديات شكسبير تندرج تحت هذا النوع فتضم مسرحية الليلة الثانية عشرة كلا من الكوميديا الهابطة فى مشاهد السيرتوبى وسيرأندرو ومالفوليو ، والكوميديا الراقية فى مشاهد أورسينو وفيولا وأوليفيا .

وتعتبر المسرحيات الرومانية لبلاوتوس والمسرحيات الإسبانية للوب دى فيجا من الكوميديا الهابطة .

ويجب أن نفهم أن هذين المصطلحين : كوميديا راقية وكوميديا هابطة لا تنطوى على معان حسنة أو سيئة أى أنه ليس لها معان وصفية على الإطلاق بل مجرد معان تفسيرية تدل على طريقة تناول الكوميديا بطريقة معينة .

الكوميديا المبالغ فيها (المهزلة .. Farce)

تعتبر المهزلة بالنسبة للكوميديا كالميلودراما بالنسبة للتراچيديا .

ويختلف هذا النوع عن كل من الكوميديا الراقية والهابطة فى المادة والأسلوب .. فتعتمد على المواقف المصطنعة والمبالغ فيها وعلى المصائب المادية ويتصف أسلوبها بالتلاعب بالألفاظ والأقوال الخارجة والتهويل والتضخيم إلى درجة عدم التصديق (الكاريكاتير) .

وكما رأينا فى تراچيديات شكسبير بعض عناصر الميلودراما .. نستطيع أن نجد فى كوميديات موليير وأريستوفانز بعض عناصر المهزلة .. (الضفادع والطيور) .

ويعتبر بعض النقاد أن موليير مؤلف للكوميديا المبالغ فيها (الفارس) وليس للكوميديا الراقية أو الهابطة .. فشخصياته طرطوف والمريض بالوهم والرجل البورجوازى هى أشخاص هزلية كلاسيكية مبالغ فيها إلى درجة قد لا يمكن تصديقها .

منابع الضحك :

وتشمل السخرية والهجاء والنادرة والدعابة والمزاح والنكتة والقافية والهزل والتصوير الساخر (الكاريكاتيرى) .

(١) السخرية : أرقى أنواع الفكاهة وتشمل :

التهكم وتهتم بالمفارقات (التناقضات) ثم تجسدها وتضخمها .

اللذع وهو الاستخدام الرقيق للتهكم .

(٢) الهجاء : وهو تجسيد عيوب الآخرين والعبث بهم عبثاً ليس فيه رقة ولا خفة بل فيه الفظاظة والخشونة كقول المتنبى فى هجاء كافور الإخشيد :

لا تشتر العبد إلا والعصا معه .. إن العبيد لأنجاس مناكيد .

(٣) النادرة : هى الخبر القصير أو القصة القصيرة .

نوادر البخلاء ورجال الشرطة وجحا وأبو نواس .

(٤) الدعابة : أخف ألوان الفكاهة .. وهى فكاهة الأشخاص الوقورين وتدعو الدعابة إلى الابتسام الخفيف لا إلى الضحك العالى .

(٥) المزاح : خطوة بعد الدعابة نحو الضحك وهو لا يحمل خبثاً ولا سماً وإنما يحمل الروح والشعور بالابتهاج .

(٦) النكتة : لقطة أو موقف .. وقد تكون لفظية تعتمد على التورية أو الجناس ، وقد تكون ذات موقف نقدى فتعتمد على المفارقة (التناقض) .. ويقوم شخص واحد بتأدية جميع أدوارها .

(٧) القافية : (الآفية) ولابد لها من اثنين إذ ينتهز أحدهما كلمة لصاحبه فيمد فكرتها بحيث تعبر عن نقيض ما يريد الأول معتمداً على التورية فى الألفاظ .

(٨) الهزل : وإذا بالغ الشخص فى مغالطاته ولم يعتمد على ثان يجرى عليه هذه المغالطات بل استغرق هو نفسه فيها حتى خرج إلى لا منطقية خالصة كان ذلك هو الهزل .

(٩) التصوير الكاريكاتيرى : وهو لا يعتمد على كلمات بل يعتمد على الألوان والخطوط والظلال والأضواء .. وهو يقف عند جوانب الضعف فى جسد شخص أو وجهه ويكبّرها مثل تقويس حاجب أو انحناء أنف أو انتفاخ خد أو

طول ذقن أو ضيق عين .

ونستنتج مما سبق أن " التناقض" يقف وراء كل منبع من منابع الضحك .. وأهم صور التناقض هى :

١ - التناقض البسيط : وقوف رجل نحيل طويل إلى جانب رجل بدين قصير .

٢ - فقدان الوقار : كأن يقع رجل سياسى عظيم الشأن على الأرض عندما يدوس قشرة موز .

٣ - التناقض بين الموضوع وطريقة علاجه : أن يكون الموضوع خطير الشأن ويعالج بطريقة تافهة كأن تقال نكتة عن الموت .. أو أن يكون الموضوع تافها فتجعل له أهمية كبرى ويتناول بطريقة جدية كأن يقال : كم هو جميل .. صباع رجلى الشمال .

٤ - التناقض بين أفعال الشخصية وما يعرفه المتفرج :

ويدخل فى هذا سوء التفاهم كأن يخاطب الموظف مديره على أنه الساعى أو أن يخاطب الصديق زوجة صديقه على أنها عشيقته .

٥ - التناقض بين الحقيقة وما يتوقعه المتفرج :

كأن تنظر المجموعة نحو جانب المسرح الأيسر وتهتف يحيا السلطان فى حين يدخل السلطان من الجانب الأيمن .

٦ - التورية : اللعب بالألفاظ .. وسر التناقض أنها تربط بين فكرتين ليس بينهما صلة منطقية - السايح .. تجمد .

٧ - التهكم : من السلطة .. من الشرير .

أسباب الضحك :

وتعددت الاجتهادات :

تفسير فسيولوجى : مادى يتصل بانتقال الشعور انتقالاً مفاجئاً من الأعصاب إلى العضلات .

تفسير نفسى : ينشأ من إفراغ التعب الذى يصيبنا فى الحياة إذ يخرجنا الضحك من حياتنا الجادة المجهدة فنشعر بالراحة فنضحك .

تفسير عقلى : ينشأ من انتظار أو من جهد يتحول إلى فراغ بسبب النتيجة غير المنتظرة .. ويزداد الضحك بمقدار بعدها عنا ومفارقتها للمقدمات التى تسبقها .

نظرية برجسون : الفيلسوف الفرنسى : وتقوم نظريته على عدة نقاط رئيسية :

- إننا نضحك على الأشخاص ومنهم فنحن لا نضحك من حيوانات ولا من أشياء فى الطبيعة .

- إننا نضحك على الأشخاص من تحول أخرجهم عن طبيعتهم العادية المألوفة لنا (الخروج عن المألوف والمنطق)

- إن الضحك عقاب وقصاص وتأديب عادل لهؤلاء الأشخاص لأنها شذت عن المعقول والمنطق والمألوف وتصرفت فى القول أو فى الفعل تصرفاً لا نألفه .. فالضحك أسلوب ينتقم به المجتمع ممن يتطاولون على منطقه ومعقوله .

- إننا يجب أن نكون هادئين تمام الهدوء حتى نصبح صالحين للضحك أما إذا كنا فى حالة انفعال فإننا لا نضحك .

- لابد أن نتصل بآخرين لنضحك فإذا كنا منفردين أو فى عزلة لم تتذوق الضحك .

ويتوقف نجاح تاثير الضحك على عاملين :

١ - مغزى النكتة بنسبة ٢٥٪ .

٢ - حرفية الممثل بنسبة ٧٥٪ .

حرفية الضحك :

يحتاج إلقاء عبارة الضحكة إلى سبعة مراحل :

١ - عبارة التنبيه .. Warning Phrase : مرة واحد جه يقعد على قهوة ..

٢ - وقف التنبيه .. Warning Pause : يأتى بعد عبارة التنبيه .

٣ - الخلاصة .. Punch : الكلمة الأخيرة أو الكلمتان .. قعد على شاى .

ويجب أن تكون نهاية للجملة .. إن كلمة واحدة بعد الخلاصة كفيلة بأن تقتل الضحكة .

٤ ـ وقف الخلاصة .. Punch Pause : لا صوت ولا حركة تشتت انتباه المتفرج عن مغزى النكتة .

٥ ـ مفتاح الضحك Snapper إشارة معينة يلتقطها المتفرج ليبدأ الضحك .. ولابد أن تكون قصيرة وبارزة كإيماءة سريعة أو طقطقة الأصابع (ويسمى الفتيل).

٦ ـ انتظار الضحك .. Wait For Laugh : إذا تكلم الممثل نفسه أو الممثل الذى يرد عليه مباشرة قتل الضحك ويمكن للممثل ملء الفراغ بالتمثيل الصامت .

٧ ـ قتل الضحك .. Killing The Laugh : يجب قتل الضحك بمجرد أن يبدأ فى الضعف .

يضم القسمان الرئيسيان الدراما والكوميديا معظم المسرحيات المؤلفة إلا أن هناك ثلاثة أنواع أخرى ينبغى علينا أن نسجلها أيضاً إيثارا للفائدة .. وهى :

المسرحية الخيالية .. Fantasy

وقد تكون هزلية الأصل أو جادة الأصل .. وهى مليئة بالمواقف الغريبة الأطوار التى لا يمكن أن تحدث حقيقة .

المسرحية التسجيلية .. Topical Documentary

وتتناول مختارات من الأحداث والوقائع التاريخية للبرهنة على موضوع .

المسرحية الصامتة .. Pantomime

البانتوميم هو الفعل بلا كلام .. ونعنى بالفعل تتابع من تعبيرات الوجه (الإيماءات) وحركات اليدين (الإشارات) وأوضاع الجسم والحركات (الحركة) التى يلاحظها الممثل والمخرج فى الحياة ويستخدمانها استخداما تخيليا لقول شىء فيما يتعلق بعناصر الشخصية والموقف والمكان وجو المسرحية .

والتصوير الدرامى البانتوميمى هو الأداء البصرى الكامل لمسرحية من المسرحيات. وتأتى أهمية التصوير الدرامى من الحقيقة السيكلوجية القائلة بأن معظم الناس يتأثرون عقليا عن طريق الإبصار ، ومن ثم فهم يتأثرون تأثرا أعمق بما يرون أكثر من تأثرهم بما يسمعون .

نشأة البانتوميم

اشتقت كلمة الميمى MIMI أو التمثيلية الإيمائية ، والبانتوميمى Pantomimi أو الملهاة الإيمائية الصامتة من كلمة الميموس Mimus وبالإنجليزية Mime .. والميموس صورة مركبة كان الرقص والإنشاد يصحبان فيها القطعة الهزلية ذات الحوار ، مع القيام بحركات بهلوانية وزيادات إضافية أخرى تقع من حين إلى حين.. ومادتها الموضوعية كانت تؤخذ باستمرار من الحياة " الوضيعة " وقد كانت تشتمل على عقدة محددة ، ثم ظهرت فيها الشخصيات المضحكة .. الشائعة .. - Stock Characters مثل الطفيلى والمحتال والزوج الغبى والشخص النهم .

والميموس ابتكار رومانى نشأ فى روما أصلا وتطور فيها وإن يكن قد ورث بعض العناصر من الساتير ومن نوع ملهاة واردة أخرى تدعى الأتلانا .. Atellanae أو المهازل الأتلية الريفية لمجيئها من قرية أتلا .. Atella .

والبانتوميم.. Pantomime مسرحية يبرز فيها للجمهور ممثل واحد يلبس قناعاً ومن ورائه كورس يجلس ومعه فرقة موسيقية ، ويشخص الممثل وحده كل الأدوار عن طريق الحركة والرقص بينما الكورس ينشد نصوص هذه المسرحية ، ويضع الممثل فى قدمه جرسا أو صنجا يؤكد به وحدة النظم على إيقاع الموسيقى ، وربما يبدل الممثل قناعه وملابسه وهو يقوم بتمثيل شخصيات شتى .

وثمة قصة قديمة تقول إن ليفيوس أندرونيكوس وجد نفسه مرة وقد بُح وخشن صوته بعد عدد كبير من الحفلات التمثيلية التى اشترك فيها ، فترك الإنشاد والغناء لصبى صغير ، وكان هو يقوم بالأداء التشخيصى فحسب فوجد نفسه يؤدى أداء

أكثر تعبيراً وأشد تأثيراً ووفاء بالمعانى بواسطة هذا التمثيل الصامت وحده .. وقد تطور الدور الذى قام به الصبى فصار الكورس كما تطور تشخيص الممثل فصار أداءً مسرحيا تاما وناضجا .. وهكذا أخذت المسرحية البانتوميمى الرومانية شكلها الأخير .

وتعنى مهازل المحاكاة Mime

وكانت تغترف من المهازل الأتيلية والمهازل الإغريقية ، وكانت متنوعة فى طابعها تأخذ أحيانا شكل ملهاة الضرب والتعثر (Knock - and - tumble) وأحيانا تعرض مسرحيات من نوع الملهاة المحزنة وأحيانا تستطيع أن تمثلها فرقة صغيرة تتكون من ستة من الممثلين المتجولين المسلين ، وأحيانا تتطلب خدمات فرق تبلغ فى حجمها الفرق اللازمة فى ملهاة موسيقية حديثة .

يتعرف المخرج على المحتوى الداخلى للمسرحية عن طريق تحليلها وذلك لكى يتوصل إلى معرفة أن هدفه الجمالى يطابق إلى أقصى درجة هدف المؤلف المسرحى .. وهذا هو أصعب جزء من عمل المخرج وأكثره أهمية .

يجب أن يكشف التحليل الأولى للمسرحية عن إجابات واضحة لأسئلة أربعة :

١ - من هو البطل ؟

٢ - ماذا يريد البطل على طول المسرحية ؟ (رغبته)

٣ - ماذا يقف فى طريقة ؟ (عقبات)

٤ - كيف يصل البطل إلى انهاء الموقف ؟ هل يحقق رغبته ؟ أم هل ينتهى الأمر بدماره ؟

ولكى نحاول أن نصل إلى إجابات عن هذه الأسئلة لابد وأن نتعرف على عناصر التراچيديا التى أشار إليها أرسطو فى كتابه " فن الشعر " ..

تحتوى التراچيديا - كيفيا - على ستة عناصر هى :

١ - **الحكبة** : ويعنى بها محاكاة لفعل

جاد

تام فى ذاته

له طول معين

وتتم هذه المحاكاة بأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين

٢ - **الشخصيات** : تتم محاكاة الفعل فى شكل درامى لا فى شكل سردى أى أن الفعل يتجسد على منصة المسرح بواسطة أشخاص .

٣ ـ **الفكر** : لهؤلاء الأشخاص بالضرورة بعض الخصائص المميزة فى الشخصية والفكر .. أى أن الشخصية والفكر هما المسببان الطبيعيان لهذه الأفعال وهما اللذان يحددان نجاح أو إخفاق كل إنسان .

٤ ـ **اللغة** : تصاغ هذه الأفعال فى لغه ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنى ، وكل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية .

٥ ـ **الغناء** .

٦ ـ **المرئيات المسرحية** :

وتشكل	اللغة والغناء	مادة المحاكاة
وتشكل	الحبكة والشخصيات والفكر	موضوع المحاكاة
وتشكل	المرئيات المسرحية	طريقة المحاكاة

وتحتوى التراجيديا ـ كميا ـ على الأجزاء الآتية :

ـ المقدمة .. prologue وهى الجزء الذى يسبق مدخل الجوقة ويقدم الموضوع ويحدد المكان .

ـ أنشودة دخول الجوقة .. parados

ـ المشهد التمثيلى .. Episode وهو الجزء الذى يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة .

ـ أنشودة الخروج .. Exodos وهو الجزء الذى لا يعقبه نشيد من أناشيد الجوقة .

وينقسم غناء الجوقة إلى :

البارادوس أى المدخل وهو النشيد الابتدائى للجوقة

الاستاسيمون أى المنشد وهو أغنية جماعية تؤديها الجوقة

الكوموس أى المناحة وهى مرثية تنشدها الجوقة بالاشتراك مع الممثل

١ ـ **الحبكة (محاكاة الفعل)** :

إن المسرحية .. مثلها مثل الحياة .. مليئة بأشياء قابلة للتغير باستمرار ..

فالحدث الصغير يمكن أن يحدث تغييرات ضخمة فى الإنسان لما فى الحياة الإنسانية من تعقيد .. إن كسر ساق أو عاصفة رعدية أو واعز خلقى أو كلمة قاسية صادرة عن إنسان نحرص عليه .. تستطيع أن تغيرك وتجعلك تتصرف بطريقة مختلفة .. وتصرفك الجديد بهذه الطريقة المختلفة يسبب اختلافات فى سلوك الناس المحيطين بك .

إن الحدث المسرحى إذن هو أى فعل ينذر أو يبشر بتغيير فى الشخصية المسرحية أو بتغيير فى موقف ما أو بتغيير فى علاقات الشخصية المسرحية بغيرها من الشخصيات ، وتتفاوت آثار الفعل بتفاوت نوعية أو حجم التغيير الذى ينذر أو يبشر به الحدث .

والحبكة هى خطة الفعل أى ترتيب مجموعة الأحداث والأشياء التى تقع فى القصة.. أى بنائها بناءا سليما حسب القواعد المنصوص عليها والتى تمكن للشخصيات والأفكار وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها .

ومصطلح " الفعل " فى الدراما لا يدل على الأفعال والأحداث التى تشكلها المواقف فحسب ولكنه يتضمن أيضا العمليات العقلية والدوافع النفسية التى تكمن خلف السلوك الظاهر أو التى تنشأ بسببه .

ويتحقق الحدث المسرحى من خلال انبثاق (رغبة) معينة عند شخصية مسرحية .

هذه الرغبة تدفع الشخصية المسرحية إلى النضال ..

هذا النضال من أجل الوصول إلى تحقيق الرغبة (الهدف) هو محور المسرحية كلها ..

والشخصية المسرحية وهى فى سبيلها إلى تحقيق الهدف تصطدم (بعقبة أو عقبات) .. و كلما صعبت العقبة اجتهد الإنسان أكثر ونشأ توتر أكبر واشترك فى الموضوع أناس أكثر وزادت المخاطر أكثر .

هذا الاصطدام بين محاولة تحقيق الهدف والعقبات هو ما نطلق عليه اسم

(الصراع)

إن الهدف (قوة) والعقبات التى تعترضه (قوة أخرى) ولا يمكن أن ينشأ الصراع إلا إذا كانت القوتان متكافئتين فى القوة ومتضادتين فى الاتجاه .

وفى النهاية ينتهى الصراع .. فإما أن تنجح الشخصية المسرحية فى تحقيق الهدف أو تصل إلى الإخفاق .

الصراع إذن هو العنصر الجوهرى فى الدراما .

وهذه الحبكة لها قواعد وأصول :

أ ـ **أن الفعل الذى تحاكيه يجب أن يكون جادا** .. عكس هزلى .. والمقصود هنا فعل نبيل طيب مُرض .

ب ـ **أنه تام فى ذاته**

أى أنه يحقق كمية معينة من الأحداث الدرامية مكتفية بذاتها وتشكل فيما بينها كلا كاملا له بداية ووسط ونهاية .

و **البداية** هى التى لا تعقب بذاتها أى شىءبالضرورة ولكن يعقبها بالضرورة شىء آخر أو ينتج عنها .

لما كانت الشخصية المسرحية ترغب فى تحقيق هدف ما ليحقق لها انسجاما أوثق داخل عالمها .. فإن البداية تكون هذا العالم الذى تعيشه الشخصية ، والعنصر الغير منسجم فيه ، والهدف الذى سيعيد إليها الانسجام ، ولماذا تحتاج الشخصية إلى هذا الهدف بالذات الذى سيحقق لعالمها الانسجام ، ثم العقبة أو العقبات التى تعطل الشخصية عن بلوغ الهدف ، ثم الشخصيات المسرحية الأخرى ، والعلاقة بين أهدافهم وأهداف الشخصية الرئيسية ..

إن البداية كما يعبر عنها أرسطو تقول.. ما هو خاطئ فى عالم البطل ؟ ما يريده ؟ ولماذا يريد هذه الأشياء ؟ وتعتبر البداية بالنسبة للكاتب المسرحى والمخرج أصعب جزء فى المسرحية لأنها يجب أن تكون واضحة ومثيرة للاهتمام فى نفس الوقت ..

يجب أن تدعم تعاطفنا مع البطل حتى نشغل بأمر نجاحه أو فشله .. يجب أن نتعرف على العقبات التى تصادفه لكى نتجاوب معه فى عملية الوصول إلى الهدف، أى نشاركه رغبته ونشاركه توتره .

وتنقسم المسرحية عادة إلى ثلاثة فصول .. وتحدث هذه التقسيمات عند نقاط يكتمل فيها شىء ، وشىء مهم لم يكتمل بعد .. ولذلك يرغب الجمهور أن يعود ليرى بقية المسرحية .. إن أغلب البداية وبعض الوسط يحدثان فى الفصل الأول ..

أما **الوسط** فهو ما بذاته يعقب شيئا آخر بالضرورة كما يعقبه شىء آخر .

الوسط هو مسار الفعل .. هو الطريق الذى يصل بالشخصية المسرحية إلى النهاية ..

والشخصية المسرحية فى طريقها للوصول إلى النهاية تصطدم بعقبات .

والمواجهة بين الشخصية المسرحية وبين العقبة تحدث أزمة .

والأزمة لحظة من عدم الاستقرار .. من التردد .. من الصدام .. من الخطر .. من عدم الرضى الحاد .

وتوجد أزمات كثيرة فى مسار الفعل يتوقف حجمها ونوعيتها على حجم ونوعية العقبات التى تعترض البطل وتواجهه ..

ومجموعة الأزمات هى الوسط

إن الوسط إذن يتضمن الفعل الرئيسى للمسرحية .. لأن المسرحية عبارة عن نظام متداخل من الأحداث المتأزمة التى يتزايد توترها مع تقدم المسرحية حتى تصل إلى لحظة مكثفة هى الأزمة الرئيسية .. وهذه الأزمة الرئيسية هى اللحظة التى يصل فيها البطل فى مواجهته للعقبة إلى قمة الاشتباك .. ويسمى هذا المشهد فى المسرحية : المشهد المحتوم .. La scene obligatoire .

والوسط فى مسرحية من ثلاث فصول .. يبدأ عادة فى الفصل الأول وينتهى فى الفصل الثالث حسب قدرة المؤلف على تأجيله حتى الفصل الثالث .

و **النهاية** على النقيض من البداية فهى التى تعقب بذاتها وبالضرورة شيئا آخر إما بالحتمية وإما بالاحتمال ، ولكن لا شىء آخر يعقبها .

تبدأ النهاية عندما تكون كل عناصر المسرحية قد أدت مجتمعة إلى المواجهة بين البطل والعقبة أو العقبات حتى تصل إلى الأزمة الرئيسية وما تتضمنه من أقصى جهد للبطل وأكبر توتر للجمهور .. وفى المواجهة يتحقق الحل .. إما أن يحصل البطل على هدفه .. أو لا يحصل .. وهذه هى اللحظة التى كان ينتظرها الجمهور .

إن النهاية .. هى نهاية صراع البطل من أجل هدفه .

ومن الواضح أن تعبيرات البداية والوسط والنهاية لا تشير إلى تقسيمات شكلية فى المسرحية بل إلى المضمون .

ويعنى أرسطو بالحتمية والاحتمال أن الحبكة تحاكى فعلا محتمل الحدوث أو محتوم حدوثه تحت ظروف معينة . وهاتان الصفتان تشيران ضمنيا إلى المنطق الفنى الذى يربط الأحداث برباط داخلى حتى لا يترك أى شىء للمصادفة ويصبح مقنعا وقابلا للتصديق .

جـ - أن له طولا معينا ..

إن الشىء الجميل المؤلف من أجزاء مختلفة سواء كان كائنا حيا أو خلافه يجب ألا تترتب أجزاؤه فى انتظام فحسب بل يجب أن يكون أيضا ذا حجم مناسب لأن الجمال يتوقف على محدودية الحجم وعلى التنظيم .

إن الكائن العضوى المتناهى فى الصغر لا يمكن أن يكون جميلا لأن رؤيتنا له لا تستبينه فى وضوح كما أن الكائن الفائق فى ضخامته لا يمكن أيضاً أن يكون جميلا لأن العين لا يمكن أن تستوعبه كله مرة واحدة ولذلك لابد من توافر حجم معين لكى يكون الشىء جميلا .

كذلك ينبغى أن يكون للحبكة طول معين .. وهذا الطول ينبغى أن تدركه الذاكرة بسهولة ..

ويمكن القول بأن الحد الصحيح والكافى للحبكة هوالطول الذى يسمح للبطل بأن ينتقل من خلال سلسلة من الأحداث المحتملة أو الحتمية من حال الشقاء إلى حال السعادة ، أو من حال السعادة إلى حال الشقاء .

د ـ **أن تكون الحبكة مثيرة للشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير** من مثل هذين الانفعالين .

و **الشفقة** :

هى ما نحس به تجاه شخص مثلنا فى محنة أو بلية لا يستحق أن يشقى بها وهو فى معاناته يكافح ضد تهديد تلك المحنة ..

و **الخوف** :

ينتج عنه شعور بعدم الاستقرار النفسى أو الطمأنينة والترقب الدائم لوقوع كارثة .. والخوف هو مادة الشفقة ، ولا شفقة بلا خوف .

التطهير (الكاثارسيس) :

يجعل الإنسان أكفأ صحة ذهنية وأكثر راحة نفسية وبذلك يستعيد الإنسان توازنه الانفعالى الصحيح .

هـ ـ **أن تلتزم الحكبة بالوحدة** (من حيث الزمان والمكان والحدث)

* تحاول أن تقصر مداها ، كلما أمكن ذلك ، على زمن مقداره دورة شمسية واحدة أو ربما تجاوزت ذلك بقليل .. (وحدة الزمن) .

* لم يشر أرسطو فى كتابه فن الشعر إلى وحدة المكان ، ولكن شرّاحه هم الذين استنبطوا أن أحداث المسرحية يجب أن تقع فى مكان واحد أو أماكن مختلفة ولكن فى مدينة واحدة .. وعللوا ذلك بأن التقيد بالزمن المحدد ، إنما هو تقيد فى نفس الوقت ، بمكان محدد أيضا (وحدة المكان) .

* أما وحدة الحبكة الدرامية (الحدث) فهى لا تعنى معاجلة كل ما يحدث لفرد واحد فى حياته ، وإنما هى تعرض فعلا واحد ، تاما فى كليته ، وأن تكون أجزاؤه

العديده مترابطة ترابطا وثيقا حتى إنه لو وضع جزء فى غير مكانه أو حذف فإن الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب وذلك لأن الشىءالذى لا يحدث وجوده أو عدمه أثرا أو فرقا ملموسا لا يعتبر جزء عضويا فى " الكل التام"

و - أن تلتزم الحبكة بشعرية الحقيقة لا بتاريخيتها

إن الفرق الحقيقى بين المؤرخ والشاعر هو أن الأول يروى ما وقع (الحقيقة التاريخية) أما الثانى فهو يروى ما يمكن أن يقع (الحقيقة الشعرية) على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال وإما لقاعدة الحتمية ، وعلى هذا فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه لأنه يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامة (وهى ما يقوله أو ما يفعله نمط معين من الناس فى موقف معين على مقتضى الاحتمال أو الحتمية) بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة أو الفردية .

أنواع الحبكات :

الحبكة البسيطة : وهى الحبكة الرديئة .

وتتصف بالإبسودية وهى التى تتتابع مشاهدها التمثيلية دون مراعاه قاعدتى الاحتمال أو الحتمية .. وفيها يتغير خط البطل دون حدوث تحول أو تعرف .

الحبكة المعقدة : وهى الحبكة الجيدة .

وفيها يتغير خط البطل إما عن طريق التحول أو عن طريق التعرف وإما بهما معا .. ويجب أن يتولد التحول أو التعرف من صميم بناء الحبكة نفسها وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة .

وثمة فرق شاسع بين أحداث يتولد الواحد منها من الآخر أى أن كل واحد منها نتيجة طبيعية لسابقه ، وبين أحداث يتلو بعضها بعضا . إن التراجيديا ليست مجرد محاكاة لفعل تام فحسب ولكنها محاكاة لأحداث تثير الخوف والشفقة .

ويتحقق لمثل تلك الأحداث تأثير أقوى من حيث إثارة الخوف والشفقة عندما :

- تقع فجأة وبلا توقع .

- وعندما تتتابع ويتوقف أحدها على الآخر فى نفس الوقت .

وعلى هذا فإن الإدهاش المتولد يكون أعظم مما لو وقعت هذه الأحداث من تلقاء ذاتها أو بالمصادفة . وحتى الأحداث التى تقع اتفاقا أو بالمصادفة تبدو أكثر إدهاشا عندما تتم وكأنها وقعت عن سابق تخطيط .

التحول

هو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية .

فى تراچيديا أوديب ، يأتى الرسول ، وفى تقديره أنه سيبهج أوديب ويخلصه من مخاوفه المتعلقة بأمه ولكنه يحدث عكس التأثير الذى انتواه عندما يطلعه على سر مولده .

التعرف

هو التغير أو الانتقال من حاله الجهل إلى المعرفة مما يؤدى إلى المحبة أو إلى الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاء .

وأجود أنواع التعرف هو التعرف المقرون بالتحول .

المعاناة المثيرة للشفقة .. .. Pathos

وبالإضافة إلى عنصرى التحول والتعرف أضاف أرسطو عنصراً ثالثا فى بناء الحبكة الدرامية هى المعاناة المثيرة للشفقة (تمييزا لها عن المعاناة التنى يكابدها الشرير الذى يستحقها) ويمكن تعريفها بأنها فعل مؤلم أو مهلك كالموت و المعانات الجسدية والجراح وما شابه ذلك من مشاهد تقع فى مجال الرؤية البصرية .. مثلما حدث مع أوديب وقد خرج من قصره ووجهه ملطخ بالدماء بعد أن سمل عينيه .

أنواع التعرف

١ - التعرف بالعلامات :

مثل الندوب أو التذكارات المختلفة مثل العقود أو الخواتم أو السلاسل

٢ ـ التعرف المباشر :

أن تعرّف الشخصية نفسها بشكل مباشر : أنا أورست ..

والنوعان السابقان ضعيفان من الناحية الفنية

٣ ـ التعرف بالتذكر :

وهو يعتمد على الذاكرة ، أى أن رؤية شىء ما أو سماعه يوقظ فى النفس ذكرى معينة .

٤ ـ التعرف بالاستنتاج والبرهنة العقلية .

٥ ـ التعرف بالخطأ (التعرف المركب) :

وهو ذلك النابع عن خطأ فى استنتاج طرف آخر .

٦ ـ التعرف الدرامى :

وهو أحسن أنواع التعرف وهو الذى ينبع من الأحداث ذاتها عندما يقع الإدهاش العظيم عن طريق حدث محتمل .

أنواع الأفعال التراچيدية

لما كان الأساس فى الفعل التراچيدى هو أن يثير فينا عنصرى الشفقة والخوف فلابد أن يقع الحدث التراچيدى لأشخاص هم أقرباء بصلة الدم كأن يقتل أخ أخاه أو ينوى قتله أو يقتل ابن أباه أو أم ابنها أو ابن أمه أو أى فعل آخر من هذا النوع ..

ـ وقد يقترف الفاعل فعله المفزع عن وعى ومعرفة بالأشخاص الذين يقع عليهم الفعل : ميديا تقتل طفليها (يوريبيديس) .

ـ أو وهو يجهل حقيقة علاقته بالأشخاص الذين يقع عليهم الفعل ثم يكشفها بعد ذلك : أوديب يقتل أباه ويتزوج أمه (سوفوكليس) .

ـ أو أن يكون الفاعل على وشك أن يقترف الفعل المهلك عن جهل وعدم معرفة

بالأشخاص الذين سيقع عليهم الفعل ثم يتراجع عن ذلك بعد أن يكتشف حقيقة الصله بهم .

والحبكة أكثر العناصر الست أهمية لأن التراچيديا لا تحاكى الأشخاص ولكنها تحاكى الأفعال والحياة بما فيها من سعادة وشقاء .

إن الشخصية تكسبنا خصائص ولكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا ، وبالإضافة إلى ذلك فإن أعظم العناصر قوة فى التراچيديا من ناحية إحداث التأثير النفسى هما التحول ، والتعرف ، والتحول والتعرف جزآن من أجزاء الحبكة .

الحبكة إذن هى الجوهر الأول فى التراچيديا بل هى فى منزلة الروح بالنسبة للجسم الحى .

ثم تأتى الشخصية فى المقام الثانى .

٢ - **الشخصية** :

هى القائم بالفعل ، ولكل شخصية خصائص وصفات تحدد نوعية القائم بالفعل و تملى عليه أن يسلك سلوكا معينا .. هذه الخصائص هى :

- أن تكون صالحة دراميا بطبيعتها أو مؤثرة .

أى جعل ما تفعله مطابقا تماما لطبيعتها

- أن تكون متلائمة أو (صادقة النمط)

فهناك مثلا نوع من الشجاعة الرجولية أو المهارة فى الكلام لا يليق إسناده إلى المرأة

- أن تكون مشابهة للواقع . ولكن تبدو فى ذات الوقت أحسن مما هى عليه .
- أن تتصف بالثبات والاتساق مع ذاتها طول المسرحية فى أثناء تطورها وعدم تعرضها للتغيرات المفاجئة .
- أن تخضع لمبدء الحتمية أو الاحتمال ، بمعنى أن ماتقوله الشخصية أو تفعله ينبغى أن يكون هو النتيجة الحتمية أو المحتملة .

البطل فى التراچيديا

هو الشخص الذى ليس فى الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل والذى يتردى فى الشقاء والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر ولكن بسبب الـ هاماراتيا Hamartia

وقد يعنى هذا المصطلح خطأ .. زلة .. عيبا .. ذنبا .. نقصا خلقيا .. سوء تقدير .. خطوة خاطئة .. نقطة ضعف .

ويرجع هذا الخطأ إلى إحدى المسببات الآتية :

- جهل البطل بحقيقة مادية أو وضع ما .
- التسرع بإبداء رأيه فى موقف معين أو التهاون فى تمحيص هذا الرأى .
- الفعل فى ساعة الغضب أو الانفعال .

ويرجع بعض النقاد خطأ الملك أوديب إلى المسببات الثلاث .

كان أوديب يجهل أن أباه لايوس وأن أمه جيوكاستا .. كما أنه قد تسرع فى اتهام كريون وتريزياس بأنهما سبب الوباء الذى حل بالمدينة .. كما أن شدة غضبه هى التى دفعته إلى قتل أبيه فى مفترق الطرق دون أن يعلم أنه أبوه .

تحليل الشخصية

الناس فى الحياة العادية - كما على منصة المسرح - شخصيات بالغة التعقيد ومن السذاجة بمكان أن نصف شخصية ما بقولنا : هملت منطوى أو متردد ، وأن مكبث طموح ، وأن ياجو شرير ، وأن عطيل عاشق وأن ديزدمونة طاهرة .

والناس فى الحياة العادية - كما على منصة المسرح - متماثلون من ناحية أن كلا منهم يريد أن يحقق لنفسه شيئا ما .. هدفا عاما : الحصول على الأمان .. على الاستحسان .. على النمو .. أو أن لديه رضى شخصى إذا دمر تحولت حياته إلى شىء غير محتمل .. ويلجأ الشخص إلى تحقيق هذه الرغبة العامة من خلال أهداف مختلفة .

إن كل إنسان يريد مثلاً استحسان زملائه .. **هذه هى الرغبة العامة .. أو**

الهدف العام .. وقد يحقق الإنسان هذه الرغبة بأن يصبح بطلا من أبطال كرة القدم أو نجما سينمائيا أو شاعرا أو من خلال إحاطة نفسه بعائلة أو من خلال الإثراء أو من خلال التوافق مع التقاليد أو من خلال التصوف دينيا أو من خلال الجريمة أو من خلال الانتحار .. **هذه هى الأهداف المختلفة** .

وتختلف أيضا **الأساليب المحددة** لتحقيق هذه الأهداف .. فقد يحقق الإنسان هدفه بأن يصبح نجما سينيمائيا على سبيل المثال بالدراسة الجادة أو بالرشوة أو بالتخلى عن بعض قيمه أو بالدعاية لنفسه .

ونحن نستطيع أن نحدد بوضوح معالم شخصية الإنسان عندما نحدد أهدافه التى يريد أن يحقق بها رغبته العامة وكيف يسلك لكى يحققها ..

وحتى نحدد ذلك علينا ان نفهم أسباب الاختلافات بين الناس وبالتالى بين الشخصيات المسرحية .

وتكمن هذه الاختلافات فى الآتى :

أ - الاختلافات البيولوجية (الجسدية أوالفيزكية)

العمر	: طفل - شاب - رجل - كهل
الجنس	: ذكر - أنثى
الشكل الخارجى	: جميل - قبيح .. طويل - قصير .. نحيف - بدين .. معتدل القامة - منحنى .. أعمى - مبصر .. ذو أسنان جميلة أو معوجة .. به تشوهات أو عيوب خلقية كالأتب والكرش والعرج والعور و العمى والأنف المبطوشة أو الكبيرة والشفة الأرنبية أو أن يكون معوقاً : مبتور اليد أو الساق .. ويقابلها سلامة الجسد . أوديب فقأ عينيه . ريتشارد الثالث أعرج وقبيح .

سيرانودى برجراك له أنف طويل جدا .

فيرس فى بستان الكرز لتشيكوف مسن جدا .

سالومى لأوسكار وايلد أنثى رائعة الفتنة و الجمال .

الخواص المهنية : مثل العسكريين ورجال الشرطة والموظفين والأطباء والمهندسين والمحامين والعمال والفلاحين .

الخواص القومية والمحلية : فى الحركة واللكنة .

ب ـ **الاختلافات الاجتماعية** : الطبقة الاجتماعية .. الأسرة ترابطها أو تفككها .. الشارع .. النادى .. المدرسة .. الغنى أو الفقر .. العلم أو الجهل .. الأمان أو الخيبة التى مارسها الفرد فى طفولته .. القرية أو المدينة .. السهل أو الجبل .. العصر (فتاة فى العشرين فى القرن ١٩ م وفتاة فى العشرين فى القرن ٢٠ م) . التقاليد القيم.. الدين .. (فتاة العشرين فى القرن ٢٠م فى امريكا وفتاة العشرين فى القرن ٢٠ م بمصر)

جـ ـ **الاختلافات النفسية** :

وهى نتاج الاختلافات البيولوجية والاجتماعية .. وتشمل :

المزاج النفسى : منبسط ـ منطوى .. مفكر ـ سطحى .. متزن ـ متهور .. هادئ ـ مندفع .. عبوس ـ مبتسم .. مكتئب ـ مرح .. خامل ـ نشط ..

الحالة النفسية : شخصية سوية أو شخصية مريضة نفسياً .

وكثيرة هى مركبات أو عقد النقص : عقدة الإحساس بالاضطهاد والظلم (بارانويا) ـ ازدواجية الشخصية (الشيزوفرانيا) ـ لذة تعذيب الآخرين (الساديزم)ـ لذة تعذيب النفس (الماسوشيزم) حب الذات (النرجسية) ـ عقدة أوديب ـ عقدة إلكترا .. إلخ

الحالة العقلية : ذكى ـ متوسط الذكاء ـ غبى ـ أبله ـ متخلف

القيم الأخلاقية : خير ـ شرير .. نزيه ـ مرتشى .. شريف ـ خائن .. كريم ـ بخيل ..

أنانى - يؤثر الآخرين .

أعمال الكف :

ولا يكفى لكى نحدد بدقة معالم الشخصية المسرحية أن ندرس فقط الاختلافات السابقة بل يجب أيضاً أن ندرس أعمال الكف عند هذه الشخصية وهى ما نطلق عليه الضمير أو الذات العليا .. وتنبع بعض أعمال الكف من اعتبارات كثيرة :

الاعتبارات القانونية : تهديد بالعقاب .

الاعتبارات الدينية : التهديد بغضب الله والخسران فى الدنيا والآخرة .

الاعتبارات الاجتماعية : إرضاء التقاليد والأخلاق أو إرضاء الآباء والأصدقاء والعشاق أو الرؤساء فى العمل

الاعتبارات الجمالية : إرضاء الإنسان لذاته .

الاعتبارات الصحية : الحاجة إلى حماية الجسم أو العجز الجسدى .

فالشخصية المسرحية إذن مثلها مثل الإنسان فى الحياة العادية ، جهاز بيولوجى يخضع لاختلافات (لمتغيرات) معينة وعوامل كف معينة تشكل أهدافا محددة وسلوكا محددا لتحقيق هذه الأهداف ولذلك فإنه يقول ويتحرك (الصوت والجسد) بطريقة معينة .. لأنه هو هذه الشخصية .. ويختلف أداؤه الصوتى والحركى وتعبيره الداخلى عن الأداء الصوتى والحركى والتعبير الداخلى للشخصيات الأخرى لأنها بالفعل مختلفة عنها .

أنواع الشخصية المسرحية :

١ - البطل .. protagonist

٢ - الخصم .. Antagonist

٣ - موضوع الخصام .. subject of controversy

فى مسرحية سيرانو دى برجراك : سيرانو هو البطل .. دى جيش هو الخصم . روكسان هى موضوع الخصام .

٤ ـ موضع الأسرار .. Confidant

تعبر الشخصيات الرئيسية عن أفكارها الذاتية بصوت مرتفع . والصديق أو التابع هو الشخصية التى تتلقى مثل هذه الخواطر .

٥ ـ الشخصية ذات النفع المادى .. Utility Character

كالخادم : ـ يرد على التليفون ـ يفتح الباب ـ يتلقى الرسائل .

٦ ـ الحكيم .. Raisonneur

لسان حال المؤلف

٧ ـ الشخصية الممثلة للجموع أو القوى ..

Character representing groups or forces

ماكدوف فى مسرحية ماكبث هو الخصم ولكنه ليس وحدة فردية بل هو رمز لحركة المقاومة الاسكتلندية .

الكورس فى المسرح الإغريقى ويعبر عن الشعب أو أهل المدينة .

٨ ـ الشخصية ذات القيم الخاصة

Character who serves special values

حفارو القبور فى هملت ـ قيم هزلية

رجال البلاط ـ قيم واقعية

٩ ـ شخصيات غائبة : مثل شخصية جودو فى مسرحية فى انتظار جودو

ومن جهة أخرى يمكن تقسيم الشخصية المسرحية إلى نوعين :

١ ـ شخصية متفردة : وتمتلك سمات خاصة بها وحدها لا يشترك فيها معها شخصية أخرى .

٢ ـ شخصية نمط .. نموذج .. كليشيه Type وهى لا تتميز بسمات خاصة وإنما تجمع بين عدد من السمات التقليدية العامة لسلوك معين أو لطبقة معينة كالشاب العاشق والعجوز المتصابى والفتاة المحبوبة والحكيم والأبله والمهرج .

وفى مسرحنا المصرى توجد أنماط كثيرة : ابن البلد والرغاى والحماة السليطة اللسان وكاتب الحسابات القبطى .. إلخ .. بالإضافة إلى الأنماط السابقة .

بين الحبكة والشخصية

قدم أرسطو الحبكة على الشخصية ، لأن الشخصية وفق رأيه لا تكشف عن نفسها إلا من خلال حدث أو من خلال استجابتها للحدث .

بينما يقدم الكاتب المسرحى جولسورثى الشخصية على الحبكة ويقول : " إن الكاتب المسرحى الذى يعلق شخصياته بعقدته (الحبكة) بدلا من أن يعلق عقدته بشخصياته يقترف خطيئة كبرى " .

أما إداوار شلدون فإنه يعطى الفكرة الأسبقية والأهمية الأولى التى يترتب عليها بناء الشخصية وبناء الفعل فيقول : " إن الفكرة تتطلب نمطا خاصا من الشخصية وهذه بدورها تتطلب نمطا خاصا من القصة . "

والحق أنه من الصعب جداً الفصل بين هذه العناصر الثلاثة : الحبكة والشخصيات والفكرة إذ أن كلا منها جزء من كل واحد وأن بينها من التداخل والترابط الوثيق ما يجعل قيام الواحد منها دون الأخريين أمرا مستحيلاً ، كما أنه لا يمكن أيضاً ترجيح كفة إحدى هذه العناصر على الأخرى بصفة عامة إذ الأمر يتوقف على نوعية العمل الفنى .

فإذا كانت المسرحية بوليسية أو ميلودراما أو تدور حول الحرب والحب أو تحتوى على قصة من قصص المغامرات فإن الغلبة تكون للحبكة أى لمجموعة الأحداث .

وإذا كانت المسرحية تقوم على التحليل النفسى أو على دراسة للشخصية فى حد ذاتها تصبح الأفضلية للشخصيات .

ولنأخذ أمثلة من مسرحيات تشيكوف أو مسرحية بلدتنا لـ .. ثورونتون وايلدر أو مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف لـ .. بيرانديللو .

وإذا كان توجه الكاتب نحو فكرة إنسانية عامة كالحرية أو علاقة الحاكم بالمحكوم أو

بالحرب والسلام أو إذا كان توجهه نحو فكرة مجردة كالموت أو الجمال أو ما وراء الطبيعة كان التركيز على الفكرة ..

٣ ـ **الفكر** :

ويضعه أرسطو فى المقام الثالث بعد الحبكة والشخصيات ويعرفه بأنه القدرة على قول ما يمكن قوله لإظهار حقيقة عامة ، أو تقرير رأى ، أو التعبير عن قضية ما عالمية .. أو هو القول المناسب في الظرف المتاح ، وهو بذلك يقع ضمن فنى السياسة والخطابة .

وعلى هذا يمكن القول بأن مادة الحبكة هى الشخصية ومادة الشخصية هى الفكر وإيضاحا لذلك يكون الفكر هو القيم الدرامية .. Dramatic values

وهى تلك الأفكار والأفعال وصفات الأشخاص والعلاقات الموجودة فى المسرحية التى تثير فى المشاهدين استجابة ذهنية أو عاطفية

وتنقسم إلى : القيم العقلية

القيم العاطفية

القيم العقلية :

وقد تكون هذه الأفكار جديدة .. وقد تكون قديمة قد عبر عنها بطريقة أشد تأثيراً .

وهذه الأفكار هى موضوع المسرحية وقد وضعت فى صيغة درامية .

وقد عبر عنها ستانيسلافسكى ، فيما بعد ، باصطلاح الفعل الأساسى المباشر الذى يؤدى إلى ما أسماه الهدف الأعلى وهو الدافع الأساسى الذى من أجله كتب المؤلف مسرحيته .

وقد شبه ستانيسلافسكى هذا الفعل الأساسى بالعمود الفقرى على اعتبار أنه يثبت الفقرات فى مكانها إذا جاز لنا أن نشبه هذه الفقرات بالأفعال الصغيرة أو التقسيمات الدرامية فى المسرحية .

وتختلف هذه الأفكار فيما بينها اختلافا كبيرا ، ولكنها تتدرج جميعا تحت تعبير

"الأفكار " .. فقد تكون الأفكار :

حكمة أخلاقية مثل الجريمة لا تفيد أو الشجاعة سيدة الفضائل .. كما فى مسرحية ماكبث .

معلومات ثقافية .. كما فى المسرح الملحمى والتسجيلى .

حقيقة واقعية مثل المنديل .. كما فى مسرحية عطيل .

فكرة عاطفية مثل الحب المتبادل بين روميو وجولييت .. كما فى مسرحية روميو وجولييت ..

حالة نفسية مثل العواطف والدوافع الأوديبية .. كما فى مسرحية رغبة تحت شجرة الدردار .

موقفاً مثل مخاطر التردد فى اتخاذ القرار .. كما فى مسرحية هملت .

رأياً سياسياً .. كما فى انهيار الارستقراطية القيصرية وصعود الطبقة الوسطى الصناعية .. كما فى مسرحية بستان الكرز .

العدالة الشعرية .. كما فى مسرحية تاجر البندقية .

فكرة مثل سيئات الآباء يدفع ثمنها الأبناء .. كما فى مسرحية الأشباح .

الغريزة الجنسية الفائرة .. كما فى مسرحية عربة اسمها الرغبة .

عزة النفس المستمرة .. كما فى مسرحية معرض الحيوانات الزجاجية .

القيم العاطفية :

وهى المسئولة عن استثارة إحساس معين عند المتفرج يدفعه إلى الضحك أو البكاء أو الخوف أو الشفقة عن طريق مشاركته فى التجربة المسرحية .

٤ ـ **اللغة** :

وهى الكلمات للتعبير عن أفكار الشخصيات ، وجوهرها هو نفسه فى كل من الشعر والنثر .. واللغة الممتعة هى اللغة التى بها وزن وإيقاع وغناء .

أما جملة " وكل نوع من أنواع التزيين الفنى يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء

المسرحية " التى وردت فى تعريف أرسطو للتراچيديا فيقصد بها أن بعض أجزاء التراچيديا قد يعالج باستخدام الشعر وحده وبعضها الآخر باستخدام الغناء .

وظائفها :

- أن تعبر تماما عن الفكر المراد .
- أن تعبر تماما عن طبيعة الشخصية .
- أن تحدث التأثير المطلوب .

وإذا كانت الوسائل البصرية ، كتكوين الصورة والحركة والشغل المسرحى تسهم فى توصيل بعض المعلومات إلى المشاهد عن طريق ما يراه ، فإن العبء الاكبر من هذه المهمة يقع على عاتق الوسائل السمعية عن طريق مايسمعه .

وهذه تنقسم إلى :

١ ـ الأصوات التى يحدثها الممثل (أداء الممثل للحوار)

٢ ـ الأصوات التى تحدثها وسائل أخرى ميكانيكية أو إلكترونية (المؤثرات الصوتية)

و **الحوار الدرامى** الجيد ليس مجرد هذه المحادثة التى تدور بين شخصين فى الحياة العامة وإنما يجب أن يتصف بالصفات الآتية :

١ ـ أن يكون ملائماً للأداء فوق المنصة بمعنى أن يكون سلس النطق خالياً من التعقيدات اللفظية التى تعيق أداء الممثل .

٢ ـ أن يكون واضحاً بعيدا عن التعقيدات اللغوية أو التركيبات الملتوية ، إلا إذا أريد عكس ذلك

٣ ـ أن يكون قادرا على إثارة الاهتمام

٤ ـ أن يوهم المستمع أنه لغة عادية وإن كان غير ذلك .

إن أوضح الأساليب اللغوية هو ما تألف من الكلمات الدارجة العادية (وهى الكلمات المشاعة) إلا أنها تكون فى نفس الوقت مبتذلة .. وشرطنا هنا عدم تبذلها .

٥ ـ تميزها وبعدها عن الركاكة ويكون ذلك باستخدام الكلمات غير المشاعة ..

وشرطنا هنا الاعتدال والاستعمال الصحيح وإلا خرجت إلى الإلغاز وإلى الرطانة المبهمة .

وهذا يعنى أن أرسطو يشترط فى الحوار أن يتميز بسحر اللغة

٦ ـ أن يكون رشيقا لطيفا دافئاً شاعرياً نابعاً من القلب إلى القلب حتى عندما يكون الموضوع فى إطار الفكر بحيث يكون متعة للمستمع .

٧ ـ أن يكون قادراً على تطوير الحدث الدرامى .

٨ ـ أن يكون أصيلاً أى ملائماً فقط للشخصية التى تنطقها دون سواها وأن يكون معبراً عن جذورها وثقافتها ومركزها الاجتماعى وعملها وعن حالتها العاطفية والنفسية وعن رغباتها وعقائدها .

* يستخدم برنارد شو فى " كانديدا " بعض عبارات الأميين فى لندن على لسان "برجس " بينما تتكلم الشخصيات الأخرى لغة تعكس ثقافتها الواسعة .

* يستخدم يوجين أونيل فى مسرحيته " القرد الكثيف الشعر " حواراً مكتوباً بلغة وقاد فظ يعمل فى غلاية السفينة .

٩ ـ أن يكون مركزاً مكثفاً وليس مجرد إطناب من أجل بلاغة الجملة أو غنائية الأداء بمعنى أن تعبر أقل الكلمات عدداً عن أكثر المعانى وضوحاً .

يقول تشيكوف : " يمكننى أن أتحدث (باختصار) عن الأمور (الطويلة)"

ويقول أيضا : " الإيجاز صنو العبقرية " .

وهذا حق فإن الإيجاز والاختصار يرتبطان دائما بوضوح الأفكار وبتصور الفنان نفسه لخطة المسرحية .

إن الوضوح والبساطة والاختيار (الذى يؤدى إلى الإيجاز والاختصار) عناصر جوهرية فى فن كتابة الحوار الدرامى .

ليس هذا فقط ، بل إنها عناصر جوهرية أيضاً ، فى تكوين وتكامل العرض المسرحى كله .. فيجب أن يحذف من العرض كل ما هو زائد وعفوى .

٥ _ **الغناء** :

يعد الغناء فى التراچيديا أكثر أنواع التزيينات إمتاعا

ولا يقتصر المعنى هنا على الغناء بمعناه التقليدى فقط ، وإنما يمثل أيضا الحوار العادى حتى لو كان مكتوبا بالنثر إذ يجب أن يحتوى أيضا على قيم صوتية ونغمية خاصة تنبع بلا شك من التنويع فى أحجامه وطبقاته وإيقاعاته

٦ _ **المرئيات المسرحية** : بالرغم من أن لهذا العنصر جاذبية انفعالية خاصة به ، إلا أنه أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية وأوهاها اتصالا بفن الشعر وهو يعتمد على فنون الإخراج المسرحى أكثر مما يعتمد على الشاعر التراچيدى .

وعلى قدر قلة أهميتها بالنسبة للدراما تصبح هذه المرئيات من أهم عناصر العرض المسرحى .

وهى تدل على كل عنصر مرئى فوق خشبة المسرح بما فى ذلك المنظر والأثاث والملابس والإضاءة والماكياج وتحركات الممثلين وإشاراتهم وايماءاتهم .

ويجب أن ندرك أن العنصرين الأخيرين (السمعية والبصرية) قد يكونان سببا فى رفع القيمة الدرامية للمسرحية وتقويتها كما قد يكونان سببا فى تعويقها والقضاء عليها .

إن القيم الجمالية يجب أن تتولد عن قيم عقلية أو عاطفية وتقويها فى نفس الوقت .

ملاحظة هامة حول كتاب فن الشعر :

لا يتوهم البعض أنه بدراسة هذا الكتاب يمكن أن يكون ناقداً لا يخطئ أو كاتباً كبيرا . علينا أن نتذكر أن المسرحيات اليونانية العظيمة كتبت قبل الكتاب لا بعده وأن شكسبير وموليير وكتاباً كباراً غيرهما كانوا إما جاهلين بالكتاب او متجاهلين له وأنه قد حدث فى بعض العصور أن أسيء بعض الشيء تفسير أفكار أرسطو والتزم الكتاب بتطبيقها تطبيقاً أعمى فأدى ذلك إلى وقف تطور الدراما بدلا من المساعدة على تقدمها . والواقع أن السر الكامن وراء الخلق الفنى مازال حتى الآن .. سراً .

الفصل الثالث

تحديد الأسلوب

تحديد الأسلوب

المعالجة .. TREATMENT

هو اختيار القيم الصحيحة التى يجب التأكيد عليها وإيجاد خير الوسائل للتعبير عنها .

يتضمن النص الواحد جميع أنواع القيم . ففى مسرحية روميو وجولييت مثلا توجد:

قيم عقلية : الثأر يولد الكراهية والرغبة فى الانتقام وهذا يؤدى إلى الدمار .

قيم عاطفية : فى الحب والمغامرة .

قيم جمالية : فى المناظر والملابس والموسيقى

وقد يتضمن النص الواحد عدداً من القيم العقلية (عدداً من الأفكار)

فمثلاً تحتوى مسرحية **ماكبث** على الأفكار الآتية :

- الطموح إلى السلطة طمعا فى السلطان يعمى الإنسان فيهلك نفسه ويهلك الدولة كلها .
- الجريمة لا تفيد .
- مسايرة القوى غير البشرية أو الأشباح الخفية أو قوى الشر خطر جسيم (ماكبث فى مواجهة الساحرات) .
- الدراسة النفسية لشخصية ما كبث على اعتبار أنه قائد قوى قادر على إنجاز عظائم الأعمال لخدمة وطنه ومع ذلك وقع خاضعا فى قبضة امرأة طموحة شديدة البأس والجمال .

وما يتبع هذه الدراسة من تحليل للدوافع المختلفة داخل هذه الشخصية (ماكبث بين عذابات التردد فى قتل الملك وبين الرغبة فى إرضاء طموحه وطموح زوجته)

وتحتوى مسرحية **رغبة تحت شجرة الدردار** للكاتب يوجين أونيل على أكثر من

قيمة عقلية :

- العواطف والداوفع الأوديبية

- الاعترافات بالتعاسة والكراهية

- الإحساس بالذنب

- حقد الأبناء والجزاء

- امتلاك المزرعة

إن **هملت** أيضا تحتمل عدة قيم عقلية مختلفة :

- مخاطر التردد فى اتخاذ القرار تؤدى إلى الهلاك

- بينما وجد جوردون كريج (أن " السعى وراء الحقيقة " هو قيمتها العقلية أو عمودها الفقرى أو فعلها الأساسى .. إن هملت يبحث عن الحقيقة فى كل مكان .. بين أصدقائه ، عند حبيبته ، عند أمه ، فى كل مكان ولا يجد إلا الشهوة والخداع والفساد والاحتيال والطيش والحماقة .. إن كل شخص يتلوث بعالم المملكة البراق ، دولة الدانمارك العفنة)

- بينما نجد أن عرضا لهملت قدم فى بولونيا جعل منها مسرحية سياسية فى عالم من الشك ، فكل شخص يتجسس على الآخر كما هو الحال فى ألمانيا النازية أو روسيا الستالينية .

- كما يمكن أيضا تفسير شخصية هملت تفسيراً نفسياً فى :

علاقته بأمه (عقدة أوديب)

علاقته بأبيه القتيل

علاقته بأوفيليا

علاقته بأصدقائه وبخاصة هوراشيو

ثم كيف أدت هذه العلاقات المعقدة والمتشعبة إلى جنون هملت ثم شفائه أو إلى تصنعه الجنون

- كما يمكن أيضا تفسير المسرحية برمتها تفسيراً ميتا فيزيقيا على اعتبار العلاقة الخاصة جداً بين هملت والشبح .

أو تفسيرا ميلودراميا .. من خلال القصة البوليسية والمغامرات والتآمر .. قتل الأخ لشقيقه الملك بالسم .. زواج القاتل من زوج القتيل .. المؤامرات للتخلص من هملت .. المبارزات .. السم فى السيف .. إلخ .

لقد تم تفسير هملت تفسيرات لا تحصى .. ومحور السؤال هنا هو كيف تم التوصل إلى هذا التفسير وكيف أمكن تجسيده على خشبة المسرح ؟ .

فى تجسيد كريج لهاملت كانت كل شخصية فى المسرحية تلتف برداء ذهبى (حتى أوفيليا كانت ملوثة أيضا بجو البلاط) ما عدا هملت الذى كان يرتدى السواد .

وليس صدفة أن التفسير السياسى لهاملت قد جسد على منصة إحدى المسارح فى بولونيا .

وقد تدور مسرحية " **ترويض النمرة** " حول :

- اثنين يتوقان لتبادل الحب على الرغم من أخلاقهما الصعبة ولكنهما ينجحان .
- وقد تكون عن رجل استطاع أن يتغلب على امرأة بإساءة معاملتها .
- وقد تكون عن امرأة تجعل حياة كل من تقابله جحيماً .

غير أن المخرج لا يستطيع أن يجعل للعرض المسرحى أكثر من فكرة رئيسية واحدة.. فإذا اختار الطموح موضوعا فى مسرحية ماكبث أصبحت فكرة القوى الغير بشرية قليلة الأهمية نسبياً ..

وإذا اختار الحب موضوعاً فى مسرحية ترويض النمرة أصبحت فكرة سوء المعاملة أو غضب امرأة شرسة فى المستويات التالية من الأهمية

ولذلك على المخرج :

- أن يتعرف على القيم التى تحتويها المسرحية .
- أن يختار واحدة منها لتكون العمود الفقرى أو الفعل الأساسى للمسرحية .

- أن يحدد الأهمية النسبية للقيم الأخرى .

- أن يقرر كيفية تناول كل قيمة وأيها يحتاج إلى تأكيد وأيها يحتاج إلى تخفيف التأكيد ..

- أن يوصل الفكرة إلى المتفرج بأقصى ما يمكن من الوضوح والبساطة فالقيم العقلية تحتاج إلى الفهم أما القيم العاطفية والجمالية فتحتاج إلى الإحساس .

وقد يلجأ المخرج إلى إبهام الفكرة مؤقتا لخلق لغز يظهر تفسيره فيما بعد .. وقد يلتزم الغموض عندما يكون الوضوح غير مستحب .. ولكن يجب أن يلتزم المخرج جانب الحذر فلا يربك المتفرج بمشكلة يستعصى حلها أو لا تستحق عناء الحل على الاطلاق .

أسلوب المعالجة .. STYLE

الأسلوب هو الطريقة .. الكيفية التى يستخدمها الفنان للتعبير عن فنه من خلال أدواته ..

والأسلوب فى مسرحية ما لابد أن يكون واحدا فى كل عناصر العرض مجتمعة ..

وفى المسرح هناك ظروف خاصة تحدد أسلوبا معيناً فى التأليف المسرحى وبالتالى فى العرض المسرحى نفسه .. هى :

١ - **المسرح (دار العرض)** : حجمها وإمكانياتها التكنيكية بحيث تتيح للمتفرج أفضل رؤية واستماع للممثل .

٢ - **الجمهور** : ويحدد الزمان والمكان قيمه الأخلاقية وتقاليده وعاداته ومعتقداته الدينية والروحية ومدركاته الذهنية وحجمه ونوعيته وأمزجته .

الأسلوب فى المسرح الإغريقى (الكلاسيكى القديم) ٥٠٠ ق. م.

دار العرض :

- كان تيسبس (وقد فاز فى أول مسابقة للدراما الإغريقية سنه ٥٣٥ ق. م.) يقف على عربة فى وسط الكورس ، وكان يمثل لجمهور يحيط به من كل ناحية .. وهذا

الشكل يجعله مميزاً وفى مستوى أعلى من مستوى الكورس وبهذا يمكن للجمهور رؤيته وسماعه .

- يعتبر مسرح ديونيسيوس بأثينا من أشهر المسارح اليونانية القديمة ، وقد قدمت عليه مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس وأريستوفانز .. ويمكن وصفه كالآتى :

* خلف الأكروبول يقع منحدر مكونا مدرجا طبيعياً يصلح لجلوس المشاهدين (من ١٢٠٠٠ إلى ١٥٠٠٠ مشاهدا) .

* عند قاعدة المنحدر شيد الإغريق مذبح ديونيسيوس ودائرة أوركسترا يبلغ قطرها ٩٠ قدما .

* أضيفت المقاعد الخشبية بعد ذلك فوق سطح التل .

* قدمت مسرحيات أسخيلوس فى الهواء الطلق .

* مع مسرحيات سوفوكليس وَمَنْ بعده أضيفت المناظر الخلفية (الإسكينا) وهو منظر مبنى (حوالى ٤٧٠ ق. م.)

كان الإسكينا يحتوى على ثلاثة أبواب على الأقل .. الأوسط يؤدى إلى قصر البطل والمدخل على الجانبين (البارادوس) يدخل منه الكورس ويخرج .

* وفيما بعد أضيفت إلى الإسكينا بعض الأجنحة الجانبية (الباراسكينا) وكذلك أضيفت المقدمة (بروسكينيون) .

الآلات والمؤثرات المسرحية :

الإكسكليما ECCECLYMA : وهى عبارة عن مصطبة خشبية منخفضة مركبة على عجلات بحيث يمكن دفعها خلال فتحة الباب الرئيسى لتكشف عن المشاهد التى يفترض أنها قد حدثت وراء الإسكينا .. فمثلا تقتل كليتمنسترا وإيجستوس الملك أجامنون داخل القصر .. وبعد لحظات تظهر كليتمنسترا لتبرر عملها وتحت قدميها يرقد أجاممنون جثة هامدة .

البرياكتوس .. PERIAKTOS : وهو عبارة عن منشور ذى ثلاثة أوجه كانت ترسم عليها المناظر المختلفة .

الميكانا MACHANE : وهى أشبة برافعة تستخدم لرفع الآلهة وإنزالهم .

الجمهور :

كانت نظره الإغريق إلى الآلهة نظرة دينية عميقة ، وكان المسرح بالتالى تعبيرا عن أعمق المشاعر الدينية للشعب ، خروجا من المسرح الدنس الذى كان يعرض كل ربيع لتكريم ديونيسيوس إله الخمر والإخصاب .

وأدت هذه الظروف إلى خلق ما نعرفه باسم الأسلوب الكلاسيكى القديم :

* جرت التقاليد قبل أسخيلوس أن يقوم بتمثيل المسرحية كلها ممثل واحد بالإضافة الى قائد الكورس .. ثم أضاف تيسبس الممثل الأول ، ثم أضاف أسخيلوس الممثل الثانى ، وأضاف سوفوكليس الممثل الثالث وكان ذكرا دائما .

* استخدام الملابس الفضفاضة والنعال العالية (الكوثورنوس) لتضخيم حجم الممثل .

* استخدام الأقنعة المرتفعة (الأونكوس) وكانت ذوات فتحات واسعة عند الفم ..

وكانت الأقنعة تحقق الأهداف الآتية :

- زيادة قوة الصوت (تضخيم الصوت)
- الكشف عن طبيعة الدور (تراچيدى - كوميدى - ساتيرى)
- الكشف عن البعد الاجتماعى للدور (ملك - رسول - أحد الرعاة)
- الكشف عن الانفعال الرئيسى للشخصية (حزن - مرح - سخرية - غضب)
- التمييز بين أدوار النساء ويرتدين أقنعة بيضاء وبين أدوار الرجال وكانت أقنعتهم تلون بلون أسود .. مع ملاحظة أن الممثلين جميعا كانوا من الرجال
- تحديد بعض الأدوار مثل إلكترا .. أنتيجون (قناع عذراء حليقة الشعر)

* استخدام المؤلف المسرحى للمونولوج بدلاً من الديالوج واستخدامه كذلك فقرات

وصفية طويلة ليسمح لممثليه المحدودى العدد بوقت كاف يغادرون فيه المنصة ليستبدلوا ملابسهم وأقنعتهم بغيرها ثم يعودوا كشخصيات أخرى .

* كانت مادة الموضوع التراچيدى هو الإنسان (الملك أو النصف إله) فى صراعه مع الآلهة (القضاء والقدر) .

* اقتضى حجم المسرح وموضوع الصراع أن يكون الأداء التمثيلى عظيم الوقار والبساطة والصراحة .. الحركة بطيئة ودالة على العظمة .. الإشارة عريضة وملحوظة .. الصوت ضخم جهورى وواسع المساحة ، والإلقاء أسلوبى مفخم .

الأسلوب فى المسرح الرومانى القديم (روما) :

دار العرض :

وتختلف عن دار العرض فى المسرح الإغريقى القديم فى الآتى :

١ - كان المدرج الرومانى بناءاً مستقلا أقيم على الأرض المستوية من الخشب بخلاف المسرح الإغريقى القديم الذى كان موضعه فى سفح التل ، وأقيمت خشبة المسرح على حوامل غطيت بسطح مائل .

٢ - المنظر الثابت والمدرج كانا متصلين كوحدة معمارية مستقلة واحدة .

٣ - أصبح المنظر الثابت كبيراً ومفرطاً فى الزخرفة .

٤ - نقصت مساحة المدرج الرومانى حتى وصل إلى مجرد شبه دائرة .

٥ - نقصت مساحة الأوركسترا .

٦ - أصبحت أمكنة الجلوس أقل مما كانت عليه فى المسرح الإغريقى القديم .

٧ - كان للمسرح الرومانى منصة (مصطبة) طويلة ضيقة ومسقوفة .

٨ - امتاز عن المسرح الإغريقى القديم بتعليق بعض الأقمشة الملونة على هيئة أشرطة فوق المدرجات ، وباستخدامه لستارة أمامية تهبط من أعلى إلى أسفل بالإضافة إلى بعض المهمات المسرحية مثل السجاجيد وبعض أنظمة تكييف الجو فى صورة مياه معطرة باردة تمر فى قنوات .

الجمهور :

ـ أصبحت روما دولة غازية ، وأصبح الإغريق من ضحاياها الأوائل .

ـ كان العصر الرومانى عصر الاهتمام بالحياة المدنية اليومية .

ـ لم يكن الجمهور يبحث إلا عن إشباع ملذاته الحسية .

ـ امتاز هذا العصر بالبهرجة فى تزيين الأبنية وإيثار الصنعة (الشكل) على المضمون .

ـ بينما كان ممثلو اليونان يتمتعون فى العادة بمركز اجتماعى رفيع نسبيا .. كان ممثلو روما بلا استثناء من الأغراب والعبيد .

وأدت هذه الظروف إلى خلق ما نعرفه باسم الأسلوب الرومانى القديم الذى تميز بالعروض الترفيهية المفرغة من أى مضمون .

ومع ذلك فلهم أن يفخروا بكتابهم العظام الثلاث : بلوتوس و ترنس وسنكا .

تيتوس ماكيوس بلوتوس (٢٥٤ ـ ١٨٤ ق. م.)

ـ تبقى لنا من أعماله ٢١ مسرحية .

ـ بالرغم من كونه ليس عبداً إلا أنه كان إيطالياً خشناً يتقن العمل بيديه فى صناعات عديدة .

ـ كانت مسرحياته ذات حبكة وقصص متشابهة .. ويدور الموضوع الرئيسى فيها حول شاب عاشق وحبيبته .. ويسعى الشاب لأن ينال غايته ويساعده فى ذلك دائماً عبد محتال ذكى من عبيده .. ويكثر التحايل والخداع المقصود وسوء التفاهم .

بوبليوس ترنتيوس ترنس ١٨٥ ـ ١٥٩ ق. م.

ـ كان عبداً ولكن سرعان ما أعتقه سيده بعد أن تبين له قدراته العقلية .

ـ بينما كان بلوتوس يكتب للرجل العادى من الجمهور ، كان ترنس يتجه بكتاباته إلى الخاصة . ولذلك فقد حاول أن يكون أسلوبه راقياً مصقولاً يكشف عن علم ومعرفة.

ـ كتب ستة مسرحيات فقط كان أولها أنديرا التى كتبها وهو فى التاسعة عشر من

عمره .

لوكيوس آنايوس سنكا (٤ ق. م. ـ ٦٥ ب. م.)

- كان سنكا مهاجراً من إسبانيا

- لم يكن مجرد كاتب مسرحى بل كان واحدا من قادة الرواقيين وأستاذا للامبراطور نيرون وقد لقى حتفه على يد تلميذه الشهير .

- كتب تسعة تراجيديات أخذت كلها عن تراجيديات يونانية .- المسرحيات أقرب إلى أن تكون مقطوعات فى الخطابة والفلسفة الرواقية من أن تكون شعراً دراميا .

- تبلغ المونولوجات حداً مسرفاً فى الطول .

- تخرج الشخصيات وتدخل دون دوافع درامية محددة .

- أدخل فى تراجيدياته الأشباح والجرائم الدموية واستخدم الأوصاف الشنيعة البشعة .

الأسلوب فى العصور الوسطى :

تميز فى هذه الفترة نوعان من المسارح :

- مسرح الكنيسة

- مسرح الكوميديا الشعبية الارتجالية (الكوميديا ديللارتى)

دار العرض :

كان مذبح الكنيسة فى البداية هو مكان العرض ثم تميز منها بعد ذلك ثلاثة أنواع :

١ - مسرح المصطبة المؤقت للفرق التمثيلية الجوالة وهو عبارة عن مصطبة (منصة) مرفوعة لأعلى ذات ستارة خلفية يختفى الممثلون خلفها عن أعين المشاهدين الذين كانوا يجلسون أمام المنصة أو يحيطون بها من ثلاث جهات .

٢ - المسارح المتصلة المستخدمة فى تقديم مسرحيات الأسرار والمعجزات .. وتقوم فكرة هذه المسارح على نقل المشاهدين وتحريكهم وليس على تغيير المناظر وتحريكها .. وكان ذلك باستخدام مجموعة من الغرف المبنية .. كل غرفة منها تمثل

منظرا معينا .. وتتحرك الجماهير من غرفة إلى غرفة .

٣ ـ مسارح العربات المستخدمة فى تقديم مسرحيات الأسرار الإنجليزية والألمانية .. وتتكون من طابقين الأسفل لاستعماله كغرفة ملابس والعلوى للتمثيل .. وكانت العربات تعد قبل بدء العرض إعداداً كاملاً ثم توضع على عجلات وتدفع فى طرقات المدن متنقلة ما بين مجموعة وأخرى من المشاهدين .

وفى يوم العرض يتجمع أهل المدينة فى الميادين وتظهر العربات أمامهم الواحدة وراء الأخرى .. وكل عربة منها تقدم عملاً مختلفاً .. ثم تنتقل العربات للجماهير المنتظرة فى الميادين الأخرى .

الجمهور :

مع انهيار الحضارة الرومانية عام ٤٧٦م . وبداية العصور الوسطى ساد فى أوروبا لون من الترفيه يعرف باسم الجونجلير يقوم على الألعاب البهلوانية وتشغيل الماريونيت .. وقد لاقى رواجاً شديداً حتى صرف الناس عن قداس الأحد والذهاب إلى الكنيسة التى بادرت بالاستيلاء على السلطة ، واستمرت كذلك خلال الألف سنة التالية .

وأدت هذه الظروف إلى خلق ما نعرفه باسم أسلوب القرون الوسطى الذى تميز بالآتى :

- تحريم أية صورة من صور النشاط المسرحى .
- ابتكرت الكنيسة لنفسها نوعا خاصا من المسرحيات ذات الوظيفة الدينية ، وتولى التمثيل بها قسس هواة لم يسجل لنا التاريخ شيئا عنهم .

هذه المسرحيات هى :

حلقات الأسرار : وهى مستمدة كلها من الكتاب المقدس .

قصة آدم : وهى تصور لوسيفر (إبليس) وهو يلعب بمكر على غرور حواء وخيلائها .

قصة التضحية بإسحاق : (هكذا ترى الكنيسة ، وليس بإسماعيل) .

قصة نوح : وقد اكتسبت شيئاً من الفكاهة وهى تصور زوجة نوح وهى ترفض ركوب السفينة إلا إذا اصطحبت معها عجائز البلد .

مسرحيات المعجزات (الكرامات) .. Miracle plays

وهى مرحلة متطورة لمسرحيات الأسرار وتصور حياة القديسين .. وأتاح هذا النوع للكاتب حرية أكبر فصور مناظر التعذيب والاستشهاد وتدخل قديس من القديسين أو العذراء نفسها بكرامة من الكرامات .

المسرحيات الأخلاقية وهى تشكل مرحلة ثالثة من مراحل التطور ..

وأبرز نموذج لها مسرحية " أى إنسان " .

وهى تصور لنا " أى إنسان " وقد استدعاه الموت فراح يستنجد لرحلته بالصداقة والقرابة والمال والقوة والتميز والجمال والمعرفة .. ولكنهم بمجرد أن يقتربوا من القبر يتخلون عنه .. وأخيرا لا يجد من يصحبه ويتشفع له فى ساحة قضاء الله غير مخلوقة هزيلة ولكنها صادقة القلب هى أعماله الصالحات .

وقد ظهر نوع آخر من الدراما وتطور خلال العصور الوسطى هو ما يعرف بـ ..

الفاصل الهزلى: الذى كان يقدمه الممثلون المتجولون ... ومن نماذجه :

- السيد بيير باثلاين (المحامى وسارق الخروف) (١) .. وقد أعيدت صياغتها حديثا تحت اسم رورى السالف الذكر

- الرجل المتماوت (الرجل الذى تظاهر بالموت ليختبر حب زوجته له)

أما بالنسبة لمسرح الكوميديا الشعبية الارتجالية فقد انتقلت السلطة العليا فيه إلى الممثلين .

وسنتكلم عن هذا النوع من الكوميديا بالتفصيل فيما بعد .

(١) سرق أحدهم خروفاً .. واتفق معه محاميه أن يقول : ماء .. ماء .. عند الإجابة على أى سؤال يطرحه القاضى .. وهكذا فعل .. واعتقد القاضى أنه أمام أبله أو مجنون فحكم عليه بعدم الأهلية ومن ثم بالبراءة .. وذهب إليه المحامى ليتقاضى أتعابه فأجابه : ماء .. ماء .. ماء

الأسلوب الكلاسيكى الحديث (عصر النهضة القرون من ١٥م إلى ١٧م)

دار العرض :

أصبح المسرح مغطى .. تم توسيع الباب الرئيسى لخشبة المسرح بحيث أصبح هذا المسرح النواة الأولى لإطار فتحة المسرح .. ووراء الإطار ووراء المداخل الجانبية لخشبة المسرح أضيفت بعض المناظر الثابتة الخاضعة إلى قواعد المنظور .

الجمهور :

وقد تأثر بالآتى :

- ظهور المسيحية
- الثورة ضد سلطة الكنيسة
- بداية عصر النهضة

وأدت هذه الظروف إلى خلق ما نطلق عليه الأسلوب الكلاسيكى الحديث .. وتميز بالآتى :

- ثورة الفن المسرحى لكى يتحرر من سطوة الكنيسة ويصبح فناً مستقلاً بذاته .
- اتجاه هذه الثورة لإحياء الكلاسيكيات القديمة على يدى راسين وكورنى .
- ظهور المسيحية استدعى رفض طبيعة الصراع القديم (بين الآلهة والبشر) وخلق نوعية من الصراع الجديد بين العقل والقلب .. الواجب والعاطفة .
- مازالت الكلاسيكية الحديثة تحافظ على قاعدة الوحدات الثلاث لأن الجمهور كان جمهوراً تقليدياً من الطبقة الارستقراطية إلا أن كتاب المرحلة قد تحرروا من هذه القيود فى أعمالهم المتأخرة .
- كان موليير نفسه واحدا من أعلام التمثيل الفكاهى على مر الزمن ، وقد شن فى مسرحياته حربا لاذعة شعواء على اتجاهات الافتعال والخطابية لدى منافسيه من ممثلى الفرق الأخرى .

الأسلوب الرومانسى (القرنان ١٨ م - ١٩م)

دار العرض الإليزابيثى :

- كان المسرح مصمماً على شكل أروقة المحاكم دون أية مناظر .

- ظل مسرحا فى الهواء الطلق وكان يتخذ من أفنية الفنادق والساحات مكانا له .. وكان العامة من المتفرجين يفترشون الأرض بينما يجلس النزلاء فى نوافذ الفندق وشرفاته .

- اتجه التصميم إلى إقامة مقدمة لخشبة المسرح وكانت أشبه بمصطبة خشبية مثلثة الشكل يقام فوقها بناء يشبه الشرفة يسمى الظل ويحمله عمودان .. ووراء هذه المقدمة وعلى جانبيها كانت تقام أبواب الإطار تعلوها الشرفات بينما كانت تقام فى منتصف المؤخرة فتحتان واسعتان .. فتحة داخلية سفلية وفتحة داخلية علوية كانتا تجهزان ببعض الستائر المتحركة التى يمكن فتحها وإغلاقها .. وبذلك تفصل ما بين الجزء المشغول من الخشبة وبين الجزء غير المشغول منه .. وكان هذا الطراز من أكثر المسارح أداء للاحتياجات المسرحية .

فمثلا كان العرض يدور فى الفصل الأول من مسرحية تاجر البندقية كالآتى :

المشهد الأول : شارع فى البندقية (يسدل الستار فيؤدى الممثلون أدوارهم فوق مقدمة خشبة المسرح) .

المشهد الثانى : غرفة فى منزل بورشيا (يفتح الستار ليكشف عن المسرح الداخلى وقد أعد بالمناظر والمهمات التى توحى بمسكن بورشيا .

المشهد الثالث : شارع فى البندقية .

المشهد الرابع : غرفة فى منزل بورشيا .

المشهد الخامس : شارع فى البندقية .

المشهد السادس : غرفة فى منزل شيلوك (يتم استبدال منظر ومهمات بورشيا بمنظر ومهمات شيلوك) .

وهكذا أتاح هذا الطراز من المسارح للممثلين فرصة الاستمرار فى التمثيل طبقا لتطور الأحداث دون أى مقاطعة .

وأحيانا كانت نوافذ الشرفات تستخدم فى التمثيل (روميو وجولييت مثلا) .

- ثم أضيف لهذا الطراز من المسارح أيضاً بعض الآلات مثل فتحات للأشباح ومعدات لتمثيل الأشياء الطائرة ثم المؤثرات الصوتية كالمدفع .

دار العرض فى القرنين ١٨م ، ١٩م :

- زاد حجم المسارح
- دخلت الإضاءة بالغاز ثم جاءت الكهرباء
- بدأ يستخدم الآلية الحديثة .. فظهر مسرح المصاعد حيث يتم تغيير المناظر بأكملها برفعها أو خفضها .. وظهر أيضاً المسرح الدوار .

الجمهور :

فى هذه الحقبة من التاريخ ، حدث ذلك التحول الكبير من الارستقراطية والكلاسية إلى البورجوازية والعاطفية ، وانطلقت روح التحرر والمساواة ..

* كانت إنجلترا مزهوة بعظمتها متلهفة إلى البطولة والمغامرات : انفصلت عن كنيسة روما ودمرت الأسطول الإسبانى فى بحر المانش .

* كانت متعطشة إلى العلوم والمعارف .. هذا امتداد عصر النهضة والتقدم العلمى واختراع الطباعة . وأدت هذه الظروف إلى ما نطلق عليه الأسلوب الرومانسى .. ومن خصائصه :

- الاهتمام بالإلهام الفردى أكثر من الاهتمام بالقواعد الكلاسية .
- السعى إلى تحقيق التنوع لا الوحدة .
- الحرص على التحرر ونزع القيود والقواعد .
- الاتجاه إلى محبة الطبيعة والإعجاب الزائد بكل ما يزال فى حالة من الوحشية والبدائية النبيلة .

- التميز بطابع من الحنان الحزين والشجن النبيل .

* اضطر المؤلف أن يجعل مناظر المسرحية كلاماً يعبر به عن المكان والزمان والجو العام (القصر أو الساحة أو الحصن - ضوء القمر أو العواصف الثائرة) ولهذا اعتمد اعتماداً أساسياً على عنصر اللغة .

* أصبحت مادة الموضوع هى البطولة والمغامرة والعواطف الجياشة وبذلك تغيرت نوعية الصراع وأصبح يقوم بين هذه العواطف الجياشة بعضها بالبعض .. الحب والكراهية .. الحب والأخذ بالثأر .. الوفاء والرغبة فى الانتقام .. إلخ ..

واستدعى هذا ألا تكون اللغة نثراً (القريبة من اللغة الدارجة) بل أن تكون شعراً منثوراً على يد مارلو وشكسبير .. شعراً متميزاً بالبلاغة الرنانة (البطولة والمغامرة) كما يتميز أيضاً بالهمسات الرقيقة والمناجاة التأملية والتأنق .

* اقتضى موضوع المسرحية أن يكون الممثل ماهراً فى استخدام صوته .. بارعاً فى نطقه للشعر رشيقاً أنيقاً فى حركته عميق الفهم للشخصية مرهف الحس لينفعل بالعواطف الجياشة التى يحتويها دوره .

وقد أدى هذا بالممثل فى كثير من الأحيان إلى أن يلجأ إلى الافتعال والمبالغة والسطحية .

الأسلوب الواقعى (أواخر القرن ١٩م وحتى الآن)

دار العرض :

* أصبح المسرح مسقوفاً .. ومزوداً بالإضاءة الصناعية . الشموع ثم مصابيح البترول ثم غاز الاستصباح ثم الكهرباء .

* تطور فن المناظر المسرحية .

- فى القرن العشرين ظهر المسرح الدوار بعدد محدود جداً وظل المسرح التقليدى هو السائد .. ولم يحدث أى تطوير إلا فى أجهزة الصوت والإضاءة وفى تصميم المناظر .

الجمهور :

* نمو النظام الرأسمالى الذى خلق فوارق طبقية حادة .

* تقدم الصناعة ونشوء الطبقة البورجوازية .

* التقدم المذهل فى العلوم .

وأدت هذه الظروف إلى خلق ما نسميه بالأسلوب الواقعى :

* أصبحت مادة الموضوع هى الفرد فى صراعه مع المجتمع والظروف المحيطة .

* اعتمد فى تأثيره على المحاكاة الطبيعية للحقيقة .

* وينقسم الأسلوب الواقعى إلى عدة فروع تتفق فيما بينها على محاكاة الواقع وتختلف فيما بينها فى درجة اختيار كل منها لتفاصيل الواقع وفى معالجة هذه التفاصيل .

الأسلوب الطبيعى .. Naturalism

يكاد الاختيار فيه أن ينعدم . إن المؤلف ينقل إلى المسرح " شريحة من الحياة " .. إنه يهتم بالبيئة ويلح فى التفاصيل حتى ولو كان منظرها قبيحاً كمواسير الصرف وجرادل القمامة . ويعتبر رائد هذا المذهب الكاتب الفرنسى إميل زولا ١٨٤٠ - ١٩٠٢م

الأسلوب الواقعى .. Realism

هو الثانى فى جدول الاختيار .. والمؤلف الواقعى يختار فقط من التفاصيل ما يشرح موضوعه ويلقى الضوء على شخصياته . مسرحيات إبسن وتشيكوف .

الأسلوب التأثيرى .. Impressionism

يأتى فى جدول الاختيار بعد ما سبق ولكنه اختيارى تماماً فيما يتعلق بالمناظر . المسرحية التأثيرية تقسم إلى مشاهد .. ولذلك فهى لا تخلق موقفاً أساسياً مثل المسرحية الواقعية شديدة الحبكة بل إنها تحاول الحصول على أهدافها بسلسلة من التأثيرات (سلسلة من المشاهد) . وفاة بائع متجول (آرثر ميلر) .

الأسلوب النمطى .. Stylisation

ويسمى أحياناً المسرحى Theatricalism أو الشكلى Formalism .. ليس فى هذا الأسلوب اختيار كثير فحسب للأحداث والتفاصيل بل ومبالغة كبيرة فى ذلك أيضاً .. ليست الشجرة مجردشجرة ولكنها نموذج لجميع الأشجار ، وليست المرأة فيه مجرد أم بل هى روح الأمومة نفسها .. وتقع معظم مسرحيات الفارس والميلودراما تحت هذا الأسلوب .

الأسلوب التعبيرى ... Expressionism

لا يختار سوى أهم التفاصيل فى الشخص أو الموقف ثم يبالغ فى هذه التفاصيل ويشوهها حتى لا يمكن التعرف عليها عمليا .

الآله الحاسبة لإلمر رايس .

مسرحيات بيكيت وجان جينيه .

وفى كل من هذه الأساليب يجب أن يكون الإخراج ملائماً للموضوع والشخصيات والحوار والروح والقيم الرئيسية للمسرحية لكى تتحقق الوحدة العامة للعمل الفنى.

لكننا يبدو أننا نجد عملياً أن لكل مسرحية أسلوبها الخاص الذى يتضمن عدة عناصر من أساليب مختلفة فمسرحية ماكبث مثلا رومانسية فى أساسها فإذا عالجناها كدراسة للشخصية مال أسلوبها قليلا إلى الواقعية وإذا تعمدنا إبراز الأطياف مال الأسلوب إلى الخيالية وإذا أبرزنا العناصر الميلودرامية أصبح أكثر مسرحة ..

ولكن تبقى هذه التنوعات محدودة جداً لأننا إذا حاولنا مثلاً إخراج مسرحية الأعماق السفلى رومانتيكيا أو بيرجنت واقعياً أفسدناهما إفساداً ذريعاً .

الفصل الرابع

اختيـــار الممثلين

اختيار الممثلين

يأتى الجمهور إلى المسرح التجارى ليشاهد " النجوم " إلى درجة أن ظهورهم فى مسرحية ما يصبح بمثابة الطعم الذى يجذب هذا الجمهور .. وقليل من المخرجين يغامرون بتقديم مسرحية تخلو من النجوم .

ويأتى الجمهور إلى المسرح غير التجارى ليشاهد " المسرحية "

والمخرج عند توزيعه لأدوار مسرحيته على الممثلين يجب أن يضع نصب عينيه .. العناصر التى يجب توافرها فى الممثل العظيم وهى :

١ ـ الصوت السليم

٢ ـ الجسد ذو اللياقة والمهارة البدنية الفائقة

٣ ـ القدرات الداخلية المتمّكنة

٤ ـ الأخلاق الحميدة

٥ ـ الصحة الجيدة

وسنقوم بشرح كل من هذه العناصر عند الحديث فى الفصل السابع عن تعليم (تدريب الممثل) .

الفصل الخامس

اختيـــار الفنييـن

توزيع العمل على العناصر الفنية الأخرى

النـــص

المـــخرج

مصمم الديكور	—	المنفذ	—	العمال
مصمم الملابس	—	المنفذ	—	العمال
مصمم الأثاث	—	المنفذ	—	العمال
مصمم الملحقات	—	المنفذ	—	العمال
مصمم الإضاءة (أو المخرج نفسه)	—	مهندس التشغيل	—	العمال
مؤلف الموسيقى		العازفون ، المطربون ، الكورال		مهندسو الصوت
(الملحن والموزع)				الاستوديو
أو المعد				
مصمم الرقصات		المدربون		الراقصون
الماكيير		الكوافير		
مساعدو الإخراج		مديرو خشبة المسرح ، والملقّن		

الفصل السادس

خطة الإخـــراج علـــى الـــورق

خطة الإخراج على الورق

من الأفضل بكل المقاييس أن يبدأ المخرج عمله بوضع خطة الإخراج على الورق فذلك يساعده على الآتى :

- يضع أمامه الخطوط العامة للعرض المسرحى
- تبدأ بعض التفاصيل فى الظهور سواء كانت متعلقة بالموسيقى أو الإضاءة أو الديكور أو الملابس .
- توفر وقتاً كثيراً فى البروفات
- تعتبر سجلاً يدون فيه التعليمات الخاصة بالممثلين والفنيين بالإضافة إلى ملاحظاته المتعلقة بعملية الإخراج كلها : أداء - إضاءة - موسيقى .. إلخ .
- تظهر بعض المشكلات الفنية والتكنيكية التى تحتاج إلى كثير من الدراسة للتغلب عليها عملياً .

وتتضمن هذه الخطة النص الكامل للمسرحية .. ونطلق عليها نسخة الإخراج .

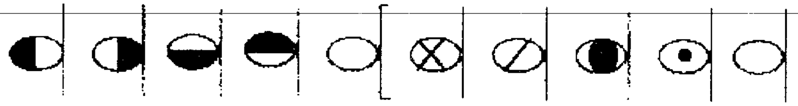
ولكن يجب أن نلاحظ أن خطة الإخراج على الورق لا يعنى أنها خطة غير قابلة للتغيير .. إن فهم المخرج للمسرحية وإدراكه لكل أبعادها ينمو ويتطور أثناء عمله مع الممثلين ومع باقى الأجهزة الفنية الأخرى .. ولذلك يجب أن تكون هذه الخطة مرنة بحيث تسمح بالتعديل المستمر . والواقع أن نسخة الإخراج النهائية لن تأخذ صورتها النهائية إلا فى البروفة النهائية .. وغالباً ما يحدث بها أيضا بعض التعديل أثناء الأيام الأولى من العرض .

وتفرغ نسخة الإخراج فى ثلاث نسخ للإدراة المسرحية أو لمساعدى المخرج وتسمى أحيانا **نسخة التلقين .. Prompt Book**

الأولى : الحركة المسرحية .. يجب أن تتميز بالصفات الآتية :

ـ أن تدون فى وضوح وسلاسة شديدة ويفضل كتابتها بالقلم الرصاص ليسهل المحو وإعادة الكتابة فى حالة حدوث أى تعديل أثناء البروفة .

ـ يرمز لكل شخصية فى المسرحية بشكل معين مثل :



ـ أو يستعان بالأقلام الملونة لتمييز كل شخصية .

ـ يسجل أيضا خروج ودخول الممثلين وإشارات استعدادهم كالآتى :

إشارات التحذير	Warning cues
إشارات الاستعداد	Get ready cues
إشارات التنفيذ	Exute cues

ـ يرفق فى بدايتها كشوف تحتوى على :

المثلين مقابل كل شخصية .

رسوم توضيحية للديكور .

بيان بالأثاث فى كل فصل أو فى كل مشهد إن وجد .

بيان بالملابس لكل ممثل سواء عصرية أو تاريخية .

بيان بالأكسسوار الخاص بكل فصل أو مشهد .

الثانية : نسخة الموسيقى و المؤثرات الصوتية .

الثالثة : نسخة الإضاءة .

تخطيط جدول البروفات :

تنقسم البروفات عادة إلى أربعة مراحل :

١ ـ بروفات القراءة (بروفات المائدة المستديرة أو الترابيزة) .

٢ ـ بروفات الحركة .

٣ ـ بروفات المؤثرات الفنية .

٤ - البروفات النهائية .

١ - **بروفات القراءة** :

وتختلف أساليب القراءة المتبعة فى هذه التدريبات ، كما تختلف فى الأهمية النسبية التى تعطى لها من أسلوب إلى آخر :

* يقوم كل ممثل بتلاوة الدور الموزع عليه بأقل قدر من المقاطعة أو بلا مقاطعة على الإطلاق من جانب المخرج .

* يقوم ممثلو الفرقة بالتوالى بقراءة الحوار دون توزيع للأدوار .. وهذه الطريقة تمتاز بإتاحة العمل للجميع كما تركز الاهتمام على المسرحية فى مجملها وتتحاشى خطورة قيام ناشئ متحمس باندماج مبكر فى الأداء .

* قد يتولى المؤلف إن كان حاضراً قراءة المسرحية ولكن معظم المؤلفين لا يحسنون قراءة أعمالهم ، ومن الأفضل دعوة المؤلف لمناقشة المسرحية لا لقراءتها .. وهناك بالطبع شواذ للقاعدة .

وأغلبية المخرجين لا يحبذون حضور المؤلف أثناء التدريبات على الأقل فى نصفها الأول ، لأن حضورهم المستمر يثير بعض القلق والعصبية .

إن التدريبات على مسرحية ما تحتوى على عملية إبداعية معقدة ومضنية مثلها مثل كتابة النص ذاته .. وعملية الإبداع هذه يشوشها القلق العصبى أو الإصرار على نتائج مقنعة فورية .. بل إن ذلك يعوقها لأن هذه النتائج تأتى كثمار تصور يتنامى شيئاً فشيئاً من تدريب إلى آخر .

* عند معالجة نص كلاسى يجب دعوة خبير بالنص كأستاذ فى أدب المسرح مثلاً لمناقشة العمل أو دعوة أستاذ فى اللغة العربية عند التعرض لنص بالعربية الفصحى إذا كان المخرج غير ملم بقواعد النحو .

* يقوم المخرج نفسه بقراءة النص .

ويجب أن نلاحظ مخاطر هذه الطريقة .. فلو جاءت القراءة رديئة لأدت إلى فقدان

الثقة فى المخرج والمسرحية ، ولو جاءت لامعة لأنبتت النزعة إلى المحاكاة .

والأفضل إذن أن تتم القراءة بطريقة محايدة قدر الإمكان .

وفى هذه التدريبات يناقش المخرج المسرحية مع الممثلين والطاقم الفنى بغية الوصول إلى تحليل كامل للنص .

فى هذه المرحلة يجب على المخرج أن يكون معتدلاً ، متزناً ، فلا يتشبه بـ ميرهولد الذى قال : " راقب ما أفعل وقم بمحاكاتى " فيحيل الممثلين إلى دمى .. كما أن عليه ألا يضيع الساعات الطويلة فى مناقشات فلسفية تثير ضجر الممثلين وتشتت عقولهم.

يقول تيرون جاثرى : " إن نظام المحاضرة يبدو لى مملاً عقيماً . فهو استعراض لشخصية المخرج أكثر منه إعراباً عن خطة عملية للعمل .. وطبيعى أن المخرج يحب أن يبدى أراءاً نظرية عن العمل الذى يتناوله ولكن مثل هذه الآراء يجب أن تتسم بالاقتضاب والندرة " .. ويلوح أن برتولد بريخت يتفق مع جاثرى عندما يقول : " لا تناقش الموضوع وقم بتمثيله " . وقد برزت فكرة أن قراءة المخرج للممثل ضارة ، نقلا عن منهج ستانيسلافسكى وهو يرى أن المخرج يجب أن يحرض .. يثير .. يلهم لا أن يأمر أو يجبر الممثل على محاكاته .

واشتط بعض المريدين فزعموا أن توجيه المخرج للممثل عن طريق القراءة له كبيرة من الكبائر . ولكن المخرج الأمريكى هارولد كليرمان سأل ستانيسلافسكى ذات مرة : (هل تقرأ حوارا للممثل . ؟) وأجاب ستانيسلافسكى فوراً : (بالطبع .. وأحياناً مقاطع كاملة .. إننى أفعل كل شىء ، وأى شىء للوصول إلى النتيجة المرجوة) .

وإذن فإن توجيه المخرج للممثل عن طريق القراءة قد يكون إجبارياً فى بعض الأحيان وحتميا لا مفر منه من الناحية العلمية .. ولكنه بالتأكيد ليس القاعدة العامة .. وإنما يجب أن يلجأ إليه المخرج فى ظروف خاصة جداً .

٢ ـ **بروفات الحركة** :

الحركة هى عملية اختيار الأماكن التى يتحرك إليها الممثلون على خشبة المسرح .. وتسمى الأداء الجسدى للممثل .

ويجب أن تنتهى هذه المرحلة من البروفات ، وقبل أن تبدأ المرحلة القادمة ، بسلسلة من البروفات المتصلة على المشهد ثم على الفصل ثم على المسرحية كلها .

ويجب أن يراعى المخرج أنه إذا تضمنت المسرحية مشاهد خاصة كمشاهد المجاميع أو المعارك أو الحب يجب أن تكون لها بروفات خاصة تبدأ قبل موعد البروفة العام .

٣ ـ **بروفات المؤثرات الفنية** :

وفيها يتم التوفيق بين الممثلين وبين العناصر الفنية الأخرى من ملابس وديكور وأثاث وأكسسوار ومؤثرات ضوئية وصوتية .

ويخطط مسبقاً بدرجة عالية من الكفاءة مواعيد وإجراءات هذه البروفات . ويتوقف عددها وما ينجز فيها على عدد التفاصيل المرتبطة بالعرض ومدى تعقيدها وعلى مهارة المهندسين والعمال الفنيين .

وحتى لو كانت خطط هذه البروفات بالغة الاكتمال فمن الحتمى أن ينشأ توتر عام بين كل المشتغلين من المخرج حتى العمال نتيجة الجهد الكبير للوصول إلى تشكيل موحد لمئات التفاصيل المبعثرة بلا رابط .. ولذلك فمن المرغوب فيه جداً عدم السماح لأى زوار بحضور هذه البروفات .

بالنسبة للديكور : اذا كان هناك تغيير فى المناظر يجب تحديد كل قطعة ديكور سيتم إبعادها أو إحضارها على خشبة المسرح و اسم العامل المسئول والنظام المتبع حتى يتجنبوا الصدام والازدحام أثناء العمل .

ـ التعرف على أية تعديلات تكون قد طرأت على الاسكتشات المرسومة نتيجة التنفيذ.

ـ ممارسة فتح وغلق الأبواب (المقبض أو الكالون) دون أن يكسره الممثل من مفصلاته أو يهز الديكور أو يعيقه عن الدخول أو الخروج فى الوقت المرسوم .

- التعرف على النوافذ والستائر وطرق فتحها وإغلاقها .

- التعرف على درجات السلالم إن وجدت .

- الإختفاء عن خطوط الرؤية عند خروج الممثلين من خشبة المسرح .

بالنسبة للأكسسوار والأثاث :

- مراجعة حجمها ومظهرها .

- التنبيه بمنتهى الحسم على الإدارة المسرحية بوضع قطع الأكسسوار فى مكان سهل وقريب وبحيث تكون مرتبة بأسبقية استخدامها ثم بوضعها فى مخزن الأكسسوار حال الانتهاء من استخدامها .

- التعرف على وضع الأثاث على وجه الدقة .

- الأكسسوار المستخدم بالأيدى يجب أن يكون ملائماً وعملياً أى سهل الاستعمال .

- فتح وغلق واستخدام الحقائب والآلات الكاتبة وغيرها .

- المأكولات والمشروبات .

- إجراء بروفات دقيقة مع الأكسسوار والأثاث الذى يتطلب إعداده أو ترتيبه توقيتاً معيناً مع الحوار كإعداد شاى مثلا أو فرش سرير أو مائدة .

- التدريب على الأسلحة النارية - بنادق ، مسدسات .

بالنسبة للملابس :

- إذا كان الممثل عاجزاً عن تحقيق التغيير فى الوقت المناسب يمكن أن يلجأ إلى :

- مساعد ملابس يساعده على التغيير .

- أو قد تكون الزارير مريحة أكثر بالنسبة له .

- أو قد يستخدم السوست .

- أو قد يستبعد جزءاً من الملابس .

- أو قد يطلب حياكة قطعة من ملابس ما مع قطعة أخرى .

- أو قد يلبس رداءاً تحت رداء .. إلخ .

بالنسبة للمؤثرات الصوتية والضوئية :

- يجب أن يكون المسئولون عن المؤثرات الصوتية والضوئية في مكان يستطيعون أن يروا ويسمعوا منه الممثلين حتى يتزامن عمل الممثل مع المؤثر الصوتى أو الضوئى .. وفى أغلب المسارح الجديدة تكون كابينة الإضاءة والصوت فى مكان خلف الجمهور.. وإذا تعذرت الرؤية بالنسبة لمسئولى الصوت أو الضوء يجب على المخرج أن يعطى الممثل مفتاحاً أو آخر يسمع بسهولة .

بالنسبة للمسات الأخيرة :

- تضاف التفاصيل فى الحركة وطرق استخدام الملحقات .

- تنمق التشكيلات وأوضاع الممثل .

- تضاف بعض اللمسات المؤثرة .

بالنسبة لزمن عرض المسرحية :

- كثيرا ما يفاجأ المخرج والممثلون بأن زمن العرض الفعلى يتعدى الساعات الثلاث.. ولذلك يجب إجراء بعض الاختصارات المناسبة بشرط ألا تخل بأحداث المسرحية .

٤ - البروفات النهائية

وأهدافها هى :

١ - تحدث بروفات المؤثرات الفنية عادة بعض التفكك بين الممثلين .. وفى البروفات النهائية يسترد الممثلون المسرحية مرة ثانية ولذلك يجب أن تكون هذه البروفات متصلة .

إن انسياب الإحساس باعتباره شيئا متصلاً من نقطة البداية حتى الذروة يتيح للممثل معايشة دوره كشخصية وكعلاقات مع الشخصيات الأخرى كما يتيح له معايشة النص ككل .

٢ - فطم الممثلين حتى لا يعتمدوا على المخرج .

٣ - تنسيق عمل الممثلين مع عمل كل العناصر الفنية الأخرى .

وعلى المخرج فى هذه المرحلة أن يتخذ الآن مكانه فى الصالة ويدون ملاحظاته لينقلها إلى الممثلين والفنيين :

- إما فى نهاية هذه البروفة .
- أو قبل بداية البروفة فى اليوم التالى .
- مجتمعين أو كل على حدة (حسب ظروف العرض والممثلين)
- يجب عمل بروفة لتحية الممثلين .
- من المفيد فى البروفتين الأخيرتين دعوة بعض الزوار (عدد محدود) - بمثابة عرض خاص - للتعرف إلى حد ما على درجة الاستجابة وردود الفعل المختلفة لدى المتفرج .. ومن المهم جداً الاستماع بعناية إلى الآراء التى تصدر عنهم .
- هذا التخطيط لجدول البروفات ليس قاعدة عامة .. ويخطط المخرجون جدول بروفاتهم بطرق مخلتفة .
- فالبعض مثلا يفضل مراعاة التقسيم السابق معتقدين أن الممثلين يستفيدون أكبر الاستفادة من الدراسة لفترة طويلة من بروفات الترابيزة وأنه لا يجب الدخول فى بروفات الحركة إلا فى فترة متأخرة من البروفات .
- ويصر بعض المخرجين ألا يبدأوا بروفات الحركة إلا بعد أن يكون الممثلون قد انتهوا تماماً من حفظ أدوارهم حفظا تاماً
- يكتب المخرج جان فيلار (مدير المسرحى القومى الشعبى بباريس (T.N.P)) :

" إن على ممثلى الفرقة أن يقضوا ثلث الوقت المخصص للتدريبات وهم يمسكون نسخة النص فى أيديهم وهم جالسون على كراسيهم . "

وقد تعزى هذه التوصية إلى أن التراث المسرحى الفرنسى ، بشكل عام ، يولى اهتماماً شديداً للكلمة المكتوبة والمنطوقة .

- بينما يرى مخرجون آخرون أن هذا خطأ فادح .
- ولا يرى الكثير من المخرجين فائدة تذكر من بروفات القراءة أكثر من مرتين بل

ويدخلون فى الحركة منذ اليوم الأول للبروفات .

ويفضل البعض أن يدمج بروفات القراءة والحركة معا دون الفصل بينهما إذ يجب أن يكونا كلا واحدا ، مثل المخرجة الأمريكية ماريان جالاوى .

ونحن هنا نعرض لرأيها مع مخالفتنا تماما لهذا الأسلوب

ترى ماريان جالاوى أن البروفات بهذا الشكل تحقق أهدافا ثلاثة :

١ ـ سيطرة الممثلين على المسرحية من الناحية الفكرية :

أ ـ أهداف كل مشهد .

ب ـ تحديد ملامح الشخصية وعلاقتها بغيرها من الشخصيات .

جـ ـ تحديد الأزمات والأزمات الأساسية .

د ـ تمييز المشاهد الصعبة .

هـ ـ فهم أغلب النكات .

٢ ـ ترجمة معانى المسرحية ودوافعها إلى تعبيرات حركية للممثلين .

أى خروج الدوافع الأساسية للحركة من نسخة الإخراج حتى تتحول إلى سلوك وفهم عند الممثلين .

٣ ـ اكتساب الممثلين لعادات جديدة يمكن الاعتماد عليها سواء فى أجسامهم أو فى عقولهم .. هذه العادات الجديدة تساعد على أن يترابط بشكل متماسك الفكر (الذكاء) والإحساس (الخاصية الدرامية) والفعل (الطاقة) .. ويظهر نتيجة لهذا الترابط آثار ثلاثة هامة :

أ ـ استرخاء جسد الممثل (فقدان التوتر الجسدى)

ب ـ نمو القدرة على التركيز ويحقق التركيز الخطوة الأولى نحو القدرة على الخلق .

جـ ـ سهولة حفظ الحوار تحقيقا لمبدأ الجشتالت عندما يصبح عقل الممثل وجسده مشتركين فى تكرار المشهد . والجشتالت مدرسة من مدارس علم النفس نشأت فى ألمانيا ترى أن الإستجابة مسألة كلية لا تقبل التجزئة وأن مصدر الخبرات الكائن

الإنسانى أبنية متكاملة لا تقبل التحليل .

وعموما فإن المخرج كقائد للعمل يتعامل مع نوعيات مختلفة من البشر ، ممثلين وفنيين وعمال ليس عليه أن يلتزم كاملا بخطة معينة ولكن يجب أن يتصرف بالطريقة التى يراها مناسبة ليستطيع فى النهاية أن يحقق أهدافه الفنية .

إن كل مخرج مسرحى يبتكر " قانونه " الخاص به معتمداً ، ليس فقط على مزاجه أو ميوله الفنية ، بل على ظروف الإنتاج ذاتها .

ولكننا قبل أن نترك هذا الفصل نحب أن ننبه المخرج إلى ملاحظتين هامتين :

الأولى : يفضل ألا يخرج مسرحية يمثل هو فيها إلا إذا كان دوره ثانويا .. ولكن هناك استثناءات قليلة .. مثل ستانيسلافسكى وأورسون ويلز .. أما موليير فكان المؤلف ، المخرج ، الممثل الأول .

الثانية : يجب ألا يحاول المخرج التعبير عن أفكاره بطريقة تتسم بالتجديد مالم يكن ملما إلماماً شاملا بالأسس الكلاسيكية قادراً على التعبير فى إطار القوالب التقليدية المتعارف عليها ، فالتجريب دون معرفة تامة بالماضى تعنى عادة مجرد تكرار لأخطاء ارتكبت آلاف المرات من قبل ، وإن أعظم المجددين فى الدراما وغيرها من الفنون ، كانوا قبل أن يصبحوا شخصيات ثورية اشتهروا بها ، ممتازين فى الكتابة فى الإطار التقليدى .. ذلك بأنهم بدأوا بإتقان أصول فنهم من خلال الدراسة الكاملة لشكسبير وموليير وإبسن وشو وأونيل .. إلخ. فى مختلف مراحل تطورهم .

- يكون مكان المخرج بعيداً عن خشبة المسرح .. فى الصالة .. مع المتفرجين ..

- للحفلات العشر الأولى فى حياة العرض أهمية كبيرة وحاسمة فى مصيره ، وعليها بالذات يتوقف ازدهار هذا العرض أو انهياره .

ولذلك فإن مسئولية المخرج والممثلين فى هذه الفترة لا تنتهى :

- يراقب المخرج العرض ويعقد جلسات مناقشة مع الممثلين والفنيين ، وعليهم أن يوجهوا انتقاداتهم الموضوعية إلى عرضهم المسرحى .

- يراقب المخرج المتفرجين أثناء العرض : درجة استمتاعهم أو تبرمهم ومحاولة البحث عن الأسباب التى يمكن تقويمها قبل عرض اليوم التالى .

- ثم يراقبهم أيضاً وهو يغادرون المسرح : إن البريق فى عيونهم والتعليقات التى قد تصدر عن بعضهم تحدد مدى استجابتهم .

إن المتفرج يساهم فيما يجرى على خشبة المسرح ويتدخل بنشاط وحيوية وفعالية فى حياة العرض المسرحى .. فهو بردود أفعاله يعطى العرض المسرحى صدى خاصاً ، ودون متفرج لا يمكن اعتبار أى عرض مسرحى جاهزاً يمكن الحكم عليه بأنه ناجح أو فاشل لأن هذا المتفرج هو الذى يدعمه أو يهدمه بمساهمته الإبداعية وموقفه منه .. ولكن يجب أن يحذر المخرج والممثلون من أن ردود أفعال المتفرج أثناء العرض لا تتفق دائما والتقييم الكلى لهذا العرض ، إذ يحدث فى بعض الأحيان أن يستجيب المتفرج لأداء الممثل بالضحك أو التصفيق ، ومع هذا فإنه بعد خروجه من المسرح يعلن سخطه على هذه المسرحية .. إن عدم التوافق هذا يأتى من أن المتفرج يضحك أثناء العرض على المواقف والألاعيب المضحكة ولكنه بعقله الباطن ينتظر من هذا العرض أن يفضى به إلى شىء محدد ، فإذا ما انتهى العرض ولم يفض به

إلى شيء أو أنه لم يقدم له الشحنة التى ينبغى أن يخرج بها إلى الحياة فإن حكمه سيكون قاسيا لا شك .

- وسوف يؤدى هذا التقييم وكل هذه الملاحظات بالضرورة إلى تأكيد أو تخفيض بعض النبرات أو إلى اختصار وإعادة بناء بعض المشاهد أو إلى حذف بعض الخطوط الجانبية التى تضعف الخط الأساسى وتعمل على تشتيته .

- ثم إن الشكر العميق والتحية الصادقة أقل ما يمكن أن يتوجه به المخرج إلى الممثلين والفنيين والعمال .. إنهم أدواته البشرية التى أسهمت فى خلق العرض المسرحى .

ما بعد العرض

- يأتى دور النقد .. وهناك أربعة أنواع من النقاد :

ناقد العرض المسرحى	الذى يفهم ويقيم عناصر العرض المسرحى
الناقد الأدبى	الذى لا يرى فى العرض الا نصاً
الناقد الصغير	الذى لا يرى فى النقد سوى البحث عن أخطاء
الناقد المغرض	الذى يتلون لأغراض شخصية

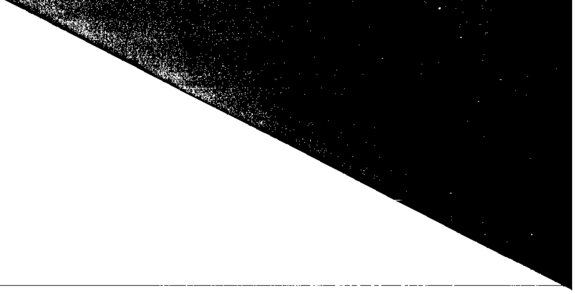
يحس كثير من المخرجين بالاكتئاب بعد عرض المسرحية بالرغم من أنها قد تكون حققت قدرا لاً بأس به من النجاح ، وقد يكون مرد ذلك إلى :

* الطاقة الهائلة التى بذلها المخرج على مدى شهرين ماضيين حتى يستطيع رفع ستاره عن عرضه الأول .. وهو الآن ببساطه وبعد أن نجح فى تحقيق هدفه .. يشعر بالإجهاد .

* إن أى فنان جاد يدرك قصور الشكل عن تجسيد حلمه .

الفصل السابع

تعليم (تدريب) الممثل



الممثـل

يقول لويجى بيرانديللو الكاتب الإيطالى الشهير : " إن المسرح عملية خلق يقوم بها الممثل " ..

إن القوة الرئيسية للمسرح تكمن فى قلب الممثل النابض ، فى أفكاره ومشاعره الملتهبة .. إنه خالق الشخصية المسرحية التى تثير المتفرج ، ولكن هذه الشخصية لا تستطيع أن تعيش فى حيز مفرغ من الهواء ، بمعزل عن الناس الآخرين الذين يحيطون بها ، أو أن تحيا خارج العصر والطبيعة والوجود (أى الديكور وتفاصيل البيئة والأصوات والموسيقى والإضاءة والألوان) ..

وهذا ما يخلقه المخرج وما يربطه فى وحدة فنية متكاملة للكشف " حسب تعبير ستانيسلافسكى " عن " حياة الروح الإنسانية فى الدور "

ولكن ما أكثر ما يعانى " المخرج " من " الممثلين " .

فى إحدى التدريبات على مسرحية من مسرحيات موليير .. هتف صائحا :

" ما أصعب قيادة هذه المخلوقات العنيدة .. الممثلين "

وهذا القول صحيح تماماً .. هناك شىء ما داخل الممثل " يقاوم " المخرج .

ولهذا العناد أسباب نفسية متنوعة لا تدرك دائماً بسهولة من المخرج وأحياناً من الممثل نفسه .. وقد يكون من بينها الغرور الزائد عن الحد أو الحساسية المبالغ فيها تجاه النقد أو الخوف من الاستهجان أو عقدة النجومية أو عدم التعود على العمل والتوافق مع أسلوب هذا المخرج .. إلخ . وعلى المخرج أن " يخترع " من الوسائل مايتيح له جوا من المودة والألفة بينه وبين الممثل يستطيع من خلاله أن يقوده وأن يوجهه فنياً .

وظائف الممثل : (مهمته - مسئوليته) .. Actor's responsibilty

- أن يكوّن صورة كاملة للشخصية التى يصورها .

- أن تتطابق هذه الصورة مع المتطلبات الدرامية للمسرحية أو مفهوم المخرج لتلك المتطلبات .

- أن ينقل إلى المتفرج الأفكار التى يحملها دوره خاصة والمسرحية بوجه عام وأن يولد فى المتفرج نفس التأثيرات العاطفية التى يشعر هو بها .

تكوين الشخصية .. Constructing the character

ويصل الممثل إلى ذلك عندما :

- يفهم المسرحية .. أى يفهم أهدافها ؟ .

- يفهم الشخصية . أى يفهم ماذا تفعل الشخصية ؟ .

ولماذا تفعله ؟ .

وما هى الآثار الناتجة عن هذا الفعل ؟ .

ويحتاج ذلك إلى دراسة :

- عناصرها الداخلية The Internals (النفسية - السيكلوجية) أى أفكارها ومشاعرها .

عناصرها الخارجية : - The Exrernals (الجسدية - الفسيولوجية) .

أى شكلها وحركتها وطريقة مشيها وجلوسها ووقوفها وطريقة نطقها وملابسها ولزماتها .. إلخ ..

وتكمن أهمية الجهاز الجسدى ، بالإضافة إلى ذلك ، فى قدرته على جعل حياة الممثل الإبداعية (حياة النفس الإنسانية الداخلية) حياة مرئية ..

تطور فن التمثيل (١)

ونحن نستعرض هنا أهم ما جادت به قرائح فنانى المسرح وأدبائه ونقاده بشأن رؤاهم ونظرياتهم فى فن التمثيل ، ابتداءاً من المسرح الإغريقى ووصولا إلى أحدث النظريات فى عصرنا الحديث .

وسنلاحظ أنها تقترب وتبتعد ، تتفق وتتناقض مع بعضها البعض ، حسب رؤية الفنان الذاتية ورؤاه الفكرية والفلسفية تجاه المجتمع بصفة خاصة والعالم على وجه العموم ..

ولكن لندع ملاحظاتنا ونتائجنا إلى آخر هذا الفصل ، ولنبدأ بالتأريخ .

التمثيل فى المسرح الاغريقى

لأنه كان يتم أمام مدرج يسع ما بين ١٧٠٠٠٠ إلى ٢٠٠٠٠ متفرجا كان التمثيل يتطلب الآتى :

١ ـ صوتا قوياً واضحاً معبراً وإلقاءاً رناناً إذ أن الحركة والإشارة كانت مقيدة وكانت تعبيرات الوجه مستترة وراء قناع ، ولذلك كانت تستخدم موسيقى آلات النفخ والآلات الوترية لتعطى للصوت بعداً أعمق وتأثيراً أكبر .

٢ ـ كان الممثل اليونانى القديم يصور الشخصيات على أنها شخصيات مثالية .. أنماط .. نماذج .. قوالب ..

٣ ـ فى كتابه فن الشعر يقول أرسطو : " من بين المؤلفين ذوى الموهبة سيكون

(١) اعتمدنا بشكل أساسى فى هذا الفصل على كتاب فن التمثيل .. الآفاق والأعماق جـ ١، جـ ٢ ـ تأليف إدوار إدوين ديور .. ترجمة مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون .. إلى جانب المراجع الأخرى .

الأكثر إقناعاً من جربوا بأنفسهم المشاعر التى يصورنها .. "

وهذا القول صحيح أيضا بالنسبة للممثل ..

ويروى التاريخ أن " بولس " الذى اعتبره الكثيرون أعظم ممثل فى عصره ، حيث قام بدور إلكترا ، أخرج من القبر الجرة التى بها رماد ابنه واحتضنها كما لو كان بها رفات أورست .. وهكذا لم يكن ذلك الممثل يتظاهر بالأسى أو يقلده بل كان يعيش حزنا حقيقيا وألما صادقاً .

٤ ـ كتب أفلاطون فى كتابه إيون : " لا يستطيع إنسان أن يكون راويا محترفا للقصائد ـ يقصد الممثل ـ إذا لم يفهم معنى الشاعر أو المؤلف المسرحى .. "

وفى موضع آخر أشار إلى أنه " لكى يجسد الممثل ما يعنيه المؤلف لابد أن يحس بشكل ما بالتوظيف المتناغم لشخصيته فى تصميم المسرحية كلها "

أى أن على الممثل أن يرى ويفهم دوره كجزء مكمل للكل .

التمثيل فى المسرح الرومانى

١ ـ كان التمثيل مهنة بالغة الابتذال والحقارة ، وكان الممثلون نكرات جوالين من الطبقة السفلى أو من العبيد مثل المشعوذين والراقصين على الحبل .

٢ ـ لم يكن الممثلون الرومان مهتمين بنقل فكرة المؤلف إلى الجمهور بل كان همهم الأول دغدغة مشاعره بالخطابة المبالغ فيها أو بالدعابات والنكات الصاخبة ..

٣ ـ كان التمثيل الرومانى فى التراجيديا فاسدا وهزيلا بشكل عام ، بينما كان التمثيل الرومانى الكوميدى بسيطا ومفعما بالحيوية واستطاع أن يستحوذ على اهتمام رجال الأعمال والنبلاء ..

٤ ـ أكد الرومان أهمية الصورة البصرية فى التمثيل .. صور الأشياء والشخصيات فى إطار الحركة .. مؤكدين أن رؤية الممثل لا تقل قيمة عن سماعه . إن الوجه

والعينين ، فى حالة عدم وجود أقنعة ، كما أن الإيماءات والحركة قادرة على خلق ثروة من المعانى المختلفة لنفس الكلمات .

٥ - على الممثل أن يتعلم فن الملاكمة والمصارعة حيث أن جسده يجب أن يكون مرنا وقوياً حتى تكون حركته رشيقة ودالة .

فى كتابه تأسيس الخطابة .. أصدر كونتيليان تعليماته إلى الممثل كالآتى :

- الصوت هو أول ما يستحق الانتباه ، حيث أنه الوسيط بيننا وبين السامعين ، وحيث أنه مؤشر العقل ، وأنه قادر على التعبير عن كل تنويعاته التى يؤثر بها على المشاعر .

- على الممثل أن يعرف متى يجب أن يأخذ نفسا ، وفى أى موضع من السطر يجب أن يقوم بوقفة ، وأين ينتهى المعنى أو يبدأ ، ومتى يجب رفع الصوت أوخفضه ، وأى مقام صوتى يناسب كل عبارة ، ومتى يجب أن يزيد أو يقلل من سرعته ، ومتى يجب أن يتحدث بقوة أكثر أو أقل .

- على الممثل أن يتجنب الرتابة وأن يكون واعيا بالإيقاعات وأن يعرف أن التأكيد هو وسيلة الكشف عن معنى أعمق عما تعبر عنه الكلمات عادة .

- إن الممثل بهذه الوسائل يستطيع إثارة مشاعر السامعين .

- وحتى يستطيع الممثل أن يتقن هذه الوسائل فإنه يحتاج لأن يتبع القاعدة الذهبية : لابد أن يفهم مايقرأ .

- يصل الممثل بعد ذلك إلى مرحلة التشخيص أو انتحال الدور أو تصور الأفكار الداخلية لشخص آخر .. ويتطلب هذا أن يكون الممثل حاد الذهن مبدعاً بالفطرة وبالخبرة معاً وأن يكون قادرا على قراءة أفكار ومشاعر ومعتقدات وآمال مواطنيه .. وفى اللحظة التى سيجد المشاهد نفسه فى المشهد المعروض أمامه كما لو كان ينظر فى مرآة انعكاسا لإنفعالاته وتصرفاته يكون نجاح الممثل قد اكتمل .. ولكى

يصل الممثل إلى تحقيق ذلك لابد أن يسأل نفسه : لماذا ؟ وأين ؟ وكيف ؟ ومتى ؟ .. أى أن الممثل يجب أن يكون على علم بالزمان والمكان والعلاقات التى تربطه بالأشخاص المحيطين .

- على الممثل أن يوصل الانفعالات إلى الجمهور تحت ضغط الانفعالات نفسها .. أى أن الممثل ، لكى يجعلنى أبكى ، عليه أن يحس أولا بمشاعر الحزن .

(وستكون هذه نقطة جدل شائكة فيما بعد وخاصة بين دينيس ديدرو الذى يرى أن موهبة الممثل تكمن فى تصويره الدقيق للمشاعر من الخارج وبين ستانيسلافسكى الذى يؤكد على معايشة الممثل للدور فى كل لحظة يلعبها وفى كل مرة يؤديها .)

- إن مايساعد الممثل على تشكيل صور عقلية للأشياء ، وبالتالى يولد انفعالات الجمهور ، هو قوة التخيل .

التمثيل فى القرنين ١٥ م ، ١٦ م

- كان الممثلون يرتحلون مثل مضحكين فاسقين فى فرق صغيرة كانت تضم أحياناً عاهرات ومحظيات مبتذلات لتمثيل أدوار النساء ، وكانوا يعيشوا على الكفاف وفى ظل قيود من الكنيسة والدولة التى كانت تفرض عليهم ضرائب باهظة .

كتب الممثل الإيطالى المخرج المدير ليون دى سومى Leone DE SOMMI ١٥٢٧ ـ ١٥٩٢م أربعة فصول حول أمور تتعلق بالمسرح وناقش فى إحداها أمور التمثيل كالآتى :

- أشار إلى أن الحصول على مسرحية جيدة أكثر أهمية من الحصول على ممثلين جيدين .

- نصح الممثلين بأن يعطوا الوقت للسامعين ليتذوقوا كلمات الشاعر ويستمتعوا

بعباراته .

- إن مهمة الممثل الأساسية هى أن يحاول بقدر استطاعته أن يتحايل ليصل بالمتفرج إلى الاعتقاد بأن مايراه على خشبة المسرح حقيقى ، حتى يتولد شيئا فشيئاً انطباع لديه بأن ما يجرى أمامه هو سلسلة من الأحداث الحقيقية وليس مسرحية صاغها أحد المؤلفين .

- ليس فى الإمكان تشكيل قواعد لمهنة التمثيل لأن القدرة على التمثيل لابد وأن تولد فى الشخص فالمشاعر لايمكن أن تعلم إذا لم تأت بطريقة طبيعية .

- يجب أن يمتلك الممثل لهجة جيدة وصوتاً جيدا وأن يكون مفعماً بالحيوية ومشرقا فى إلقائه حتى لا يصيب المتفرج بالملل .

- يجب على الممثل أن يتجنب الأسلوب المتحذلق فى التجسيد كما يفعل تلاميذ المدارس أمام مدرسهم وهم يلقون مقطوعة محفوظة صما عن ظهر قلب .

- يجب أن يكون الصوت مؤثرا وفعالا وذلك بالتغيير الملائم لنبراته .

- لأن قوة الكلمات ربما لا تفوق قوة الإيماءات فيجب أن يختار الممثل حركات وايماءات من نوع مناسب ليجعل دوره حقيقيا .

التمثيل فى الكوميديا ديللارتى
Commedia dell`arte
القرنان من ١٦م إلى ١٨ م

نجح الممثلون الإيطاليون فى إثارة جماهير المسرح الأوروبى وإقناعه ، وعلى وجه الخصوص جمهور إيطاليا وفرنسا ، على مدار قرنين من الزمن .. من ١٥٦٥م حتى ١٧٦٥م تقريبا .

جاهدوا ، وبنجاح فى بعض الأحيان ، فى تحسين مركزهم الاجتماعى وفى جعل مهنة الممثل متساوية مع مهنة الشاعر والرسام وفى إضفاء سمعة أفضل على طبقة الممثلين المحترفين .

وقد حاولوا تطوير مهنتهم عن طريق رفض مؤلفى الدراما وعن طريق الارتجال .. كانت الفرقة المكونة من عشرة أو اثنى عشر ممثلا ترتجل حوارا وليد اللحظة ، وتجعل الجمهور يستغرق فى نوبة ضحك لمدة ثلاث ساعات أو اكثر ، كان الممثلون يغتنمون الفرص بكل قواهم ويحولون أتفه الأحداث إلى شىء مفيد ، كانوا يستمدون الإلهام من الأزمنة والأماكن ومن لون السماء أو من موضوع الساعة لكى يبتدعوا هزليتهم المجنونة Mad Farc .. وكانت المسرحية بهذا الأسلوب تتنوع مع كل عرض وتبدو مختلفة فى كل ليلة تقدم فيها .. وبكل الحياة والدفء ويقظة الإبداع التلقائى كان مخلوق أزلى رائع يولد من اللحظة ولأجل اللحظة .

أصبح الممثل أهم عنصر فى العرض المسرحى ، وصممت السيناريوهات لغرض واحد فقط هو استعراض براعة الممثل الفنية .

- كتب فيليه مونييه فى مجلة ماسك عدد يناير ١٩١١م مقالا تحت عنوان " مسرح فينسيا والملهاة الإيطالية فى القرن ١٨م " .. جاء فيه :

" إن جعبتهم (يقصد ممثلى الكوميديا ديللارتى) كانت مفعمة بالخبث والفطنة ..

فلم يكن يرضيهم أن يفعلوا فعل صبية المدارس الخائبين ولا يرددوا إلا ما لقنهم إياه المعلم .. وإنما كان يكفيهم أن يحصلوا على ملخص لقصة ما خطه بعضهم مستندا إلى ركبته ، وأن يلتقوا بمدير المسرح فى الصباح للاتفاق على خطة الأحداث .. وفيما عدا ذلك يترك للقريحة والابتكار .. وكان لديهم معين لا ينضب من الأمثال والنوادر والألغاز والمحفوظات والحكايات والأغانى .. وكانوا يقتنصون الفرص العارضة اقتناصا ويحيلون أى طارئ لمصلحتهم ويستلهمون أفكارهم من مجريات اليوم وظروف المكان ولون السماء ومشكلات العصر ، ويقيمون بينهم وبين الجمهور تيارا دافقا تنبع منه تلك الهزليات الماجنة التى أسهم الجميع فى نسج خيوطها .. " آرليكان " وقد تسلح بأدوات الحداد ينتزع أربعا من أسنان " بنتالون " القوية .. ثم يقوم بخدمة " دون جوان " أثناء تناوله الطعام وينظف الصحاف فى مقعد سرواله ثم يتقاسمان طبق المكرونة الوحيد وهما يذرفان الدمع الغزير .

كان خيالهم الجامح ينطلق فى حضرة الجمهور ويلتهب حماسة ويحلق فى عنان السماء فى توازن مذهل فتختلط موجات الضحك الصاخب ببلبلة الفوضى والهزل والأحلام والتهريج والبذاءة والشعر والحب . "

- هذا التقليل من شأن الكلمة فى المسرحية أدى إلى نوع ناقص من التمثيل .. فمهما أوتى ممثل الكوميديا ديللارتى من المهارة والقدرة على ابتكار الكلمات وحى اللحظة ، تظل هذه القدرة قاصرة على أن تؤدى الغرض الفنى ولذا يلجأ الممثل إلى البديل عن الكلمات وهو البانتوميم وكافة الحركات الجسدية وبذلك يصبح التمثيل نصف ما يجب أن يكون عليه .. شيئا يشاهد فحسب بدلا من أن يشاهد ويسمع .

- أدى هذا التقليل من شأن المؤلف المسرحى إلى سلبية أخرى لا تقل خطورة عما سبق هى تجاهل قيمة القصة والحبكة وأحداث المسرحية والاعتماد بشكل جذرى على الشخصية المسرحية واعتبار أن الحدث شيء ثانوى .. وأصبحت مهمة السيناريو الخاص بالمسرحية هى أن يضع الشخصيات فى أى نوع من الحدث ..

وأشهر الشخصيات النمطية .. Stock Characters .. هى :

الكابتن		متبجح ومضحك
الطبيب	Doctor	
بانطالون	Pantaloon	تاجر من البندقية ، هدف للخديعة والسخرية ، عجوز . جشع . شكاك . داعر . جبان
هارليكان	Harlequin	أو
أرليكينو	Arleccino	خادم رئيسى
بريجيللا	Brighella	شخصية ماكرة ترتكب أى فعل مخادع مهما بلغت نذالته. بارع فى ردوده السريعة وحضور بديهته. يتنكر فى قناع أخضر داكن ولحية سوداء .
بيلترامى	Beltrame	
سكابان	Scapin	
بولشينيلا	Pulcinella	خادم . ذو عاهة تدفعه لإلحاق الأذى بالغير . جشع . محب للمال الذى ينفقه على الخمر والنساء . خفيف الروح . وقح . سوقى . طوره الإنجليز إلى شخصية Punch بانش .
سكاراموش	Scharamouche	يتباهى بانحداره من أسرة نبيلة . كان يحول أية هزائم إلى انتصارات بالتآمر والتواطؤ .. يرتدى السواد دائما
كوفييللو	Coviello	ماكر . سريع البديهة . ردوده تحتمل معان كثيرة . يرتدى سروالا محكما على جسده وسترة من المخمل الأسود بأزرار كبيرة الحجم

ويتنكر فى قناع نصفى وتلتف حوله شرابات تتدلى منها جلاجل وأجراس وكثيرا ما يؤدى أدوارا راقصة .

زانى Zanne هم الخدم وجميعهم يرتدون الأقنعة .

كان كل ممثل بمجرد اختياره للشخصية التى تناسبه ، أو العكس بالعكس ، يتبع وصفة معينة معروفة ومتفق عليها ، كما سبق أن نوهنا أمام كل شخصية ، ثم يستمر فى تمثيلها طول الوقت تقريبا حتى نهاية حياته وبذلك يسبغ عليها شكلا مميزا وبصمة شخصية .

ولكى يكمل الممثل تصويره للشخصية كان يحفظ العديد من العبارات المتنوعة غير المرتبطة ببعضها والتى يتمكن من إقحامها فى الأماكن المناسبة من الحوار المرتجل.. وتشمل هذه العبارات المتنوعة الأمثال والفكاهات والألغاز والأغانى والاستعارات والتشبيهات والمتضادات والمقاطع الشعرية والصور المجازية ومونولوجات المناجاة الفردية والنكات وعبارات الحب السعيد والغيرة والدعاء والاحتقار والصداقة .. إلخ .

كما كان الممثل يبتكر عددا من المقاطع الفكاهية الصغيرة التى يطلق عليها اللازيو Lazzio مثل الحركة البهلوانية أو أن يركل الممثل زميله فى أذنه أو أن يقوم بشقلبة فى الهواء وفى يده كوب ماء دون أن تسيل منه نقطة ماء .

لكن هذه المقاطع كانت تعبيرا بالبانتوميم عن " أنا " الممثل الذى يسعى للإضحاك بأى ثمن كما كان معظمها دخيلا تماما على حدث المسرحية الرئيسى .

كان على الممثل بعد ذلك أن يتذكر الأماكن الصحيحة (روما - بادوا) والأسماء الصحيحة (أسماء الشخصيات الأخرى) والمناظر الصحيحة (منزل فلان - منزل فلانة)

أما السيناريو فكان لا يوضح إلا الفكرة الرئيسية للحدث وقد قسم إلى فصول ومشاهد . وفى الهامش توجد إشارات لوقت دخول كل شخصية وخط متقطع

يشير إلى مكان خروج الممثلين ثم تذكر الأماكن المفترض أن أحداث المسرحية تدور فيها .

وقد أسهمت الكوميديا ديللارتى فى تطوير فن التمثيل كالآتى :

١ ـ تمكن ممثلو الكوميديا المرتجلة بإيماءاتهم وإشاراتهم وحركات أجسادهم والشغل المسرحى أن يؤكدوا حقيقة أن المسرح هو مكان لمشاهدة المسرحية كما هو للاستماع إلى نصها المنطوق .

٢ ـ لم يكن العرض المسرحى بالنسبة للممثلين شيئا كان قد حدث وقاموا بدراسته وحفظه ثم أعادوا فعله بل كان شيئاً جديداً فوريا .. كان دائما زمنا حاضرا .. والنتيجة أن العرض فى كل مرة يمثل فيها كان جديدا ومختلفا بعض الشئ .. واستدعى هذا من الممثل أن يكون دائما متنبها وواسع الحيلة وخصب الخيال لكى يتجاوب مع الحركات والكلمات غير المتوقعة من الشخصيات الأخرى .

٣ ـ استطاع الممثلون المرتجلون أن يهزموا المرتلين الحفظة وأن يجلبوا إلى المسرح نوعا من الواقعية فى التمثيل . إن التلقائية هى أسرع الطرق لتحقيق الواقعية ، والممثل المرتجل يمثل بطريقة أكثر حيوية وأكثر طبيعية من الممثل الذى يحفظ دوره عن ظهر قلب .

ولذلك فقد قدمت إيطاليا نخبة كبيرة من الممثلين العظام ولم تقدم لنا إلا القليل من كتاب الدراما .. بينما يظل الفن الذى تفوق فيه الإيطاليون هو فن الأوبرا .

ومن بين كتاب الدراما المشهورين نذكر :

كارلو جولدونى والذى كان قد بدأ كاتباً لسيناريو الكوميديا ديللارتى

كارلو جوزى

لويجى بيرا نديللو

كارلو جولدونى .. Carlo GOLDONI .. (١٧٠٧م ـ ١٧٩٣ م)

ومع ذلك فإن هؤلاء الممثلين الإيطالين الذين رفضوا المؤلف المسرحى ، لم

يستطيعوا على المدى الطويل ، منافسة نظرائهم الذين اعتمدوا على نصوص مؤلفة .

وأخيرا بعد عام ١٧٦٥م ، اضطروا إلى الموافقة على ما قاله المؤلف الإيطالى جولدونى من أن كلا من المؤلف المسرحى والممثل ، يحتاج كل منهما للآخر ، وأنهما يجب أن يتبادلا الحب والتقدير .

وقد نصح جولدونى الممثلين بالآتى :

١ - أن يتخلصوا من أقنعتهم حيث نرى دائما نفس الملامح مهما عبر الممثل بالإشارة أو الحركة أو غير نبرات الصوت . إن التعبير بملامح الوجه هى المفسرة دائما للمشاعر التى تختلج فى أعماق الممثل .

٢ - أن يحذروا التشدق فى الكلام والخطابية الرنانة وأن يحرصوا على التحدث بطريقة طبيعية كما لو كانوا يثرثرون فالملهاة ما هى إلا محاكاة للطبيعة .

٣ - أن يمزق الممثلون وصفاتهم التقليدية وأن يفحصوا أشخاصا حقيقيين لكى يبتدعوا شخصيات يمكن التعرف عليها " إننا نغترف من بحر الطبيعة الأعظم " .

٤ - أن يتظاهر الممثل ، عندما يكون وحده على خشبة المسرح ، ألا أحد يسمعه أو يراه ، فعادة التحدث إلى المتفرج خطأ لا يمكن تحمله ولا ينبغى أن يسمح بها تحت أى ظرف مهما كان .

٥ - أن يبحث الممثلون دائما عن تلك الخاصية للأسلوب التى تميز إنتاج مؤلف واحد.

التمثيل فى القرن ١٧ م

- كانت الفرقة المسرحية تقدم حوالى أربعين مسرحية فى الموسم الواحد ، وكان الممثل الرئيسى يعرض على الأقل ثلاثين دورا فى السنة ، فلم يكن لديه وقت للمناقشة والتجريب والسعى وراء مواطن الجمال والإتقان ، كان ببساطة يحفظ

سطور دوره ويصعد على المسرح ليلقيها أمام الجمهور ، ولذلك كان أداؤه نوعا من الجهد الآلى .

ـ بشكل يقترب كثيرا من الخطباء فوق منابر الوعظ وخلف منصات الخطابة أو فى المحاكم ، ألقى الممثلون بكلمات النص المسرحى بشكل خطابى .

والخطابة هى الإطار الجميل للصوت أو هى المهارة فى فن الإلقاء الجيد الذى تؤثر به على عواطف البشر .

ـ تميز التمثيل أيضا فى هذة الفترة بالاهتمام بالإيماءات وتقسيمها وتصنيفها بشكل جامد ومؤسلب ، كما أكد على ذلك **جون بولوير** **John BULWER** فى كتابيه اللذين ألفهما فى فترة من ١٦٤٤ ـ ١٦٥٤ م .. وهما :

ـ اللغة الطبيعية لليد أو كيرولوجيا

The natural Language of The hand or chirologia

ـ فن الخطابة اليدوى أو كيرونوميا

The art of manuall rhetorique or chironomia

وقد شرح فيهما كيف أن امتداد اليد المؤثر وذا الدلالة يكون متصلا بالكلام و أنه مناسب لتمييز الفواصل وأجزاء التنفس للجملة وأنه يشرح ويوجه ويدعم ويوازى ويجمل الكلمات . ثم قام بولوير بعد ذلك بشكل متعسف بتقسيم الإيماءات ووضع مقاييس ثابتة جامدة وشكلية لها .

ووصل هذا التعسف والشكلية والجمود إلى الحد الذى دفع **ديكارت فى كتابه عواطف الروح** **Passions Of The soul** (١٦٥٠م) إلى أن ينص على أن ستة عواطف أساسية هى التعجب والحب والكره والرغبة والبهجة والحزن تعبر عن نفسها نفسيا بإشارات خارجية خصوصا فى العينين والوجه .

وفى عام ١٦٧٥م كتب **هنرى تستيلين** **Henri TESTELLN** فى أحد أبحاثه أن المرء يمكنه أن يمثل عواطف الروح بأفعال وحركات الجسم كله : رفع الحواجب

وتمديد الشفاه ووضع الجذع ومركز القدمين .

فالبغض الشديد يولد تراجعا للجسم ، بينما تصد الذراعان الشئ موضوع البغض ، والرعب يسبب إيماءة مشابهة لكن أكثر قوة ، وفى الحب تكون العينان نصف مغلقتين والشفتان حمروانين ورطبتين والرأس مائلة نحن موضوع الحب .

كما أن هناك أوضاعاً جسمانية للضحك والخوف والرغبة والجبن والكآبة .

وهكذا وصل ممثلو القرن ١٧م إلى هذا الحد من الآلية والتصنيف وتصنع التعبيرات والإيماءات والوقفات والحركات حتى وصل بهم الأمر إلى تصنيف النغمات الصوتية أيضا ، كل نغمة للتعبير عن معنى معين .

ولكن كان هنك على الجانب الآخر من يرفض هذه الأسلبة وهذا التكلف ويحاول أن يقيم أسساً جديدة لفن التمثيل تعتمد على نبذ المبالغة والافتعال وتنادى بمشابهة الطبيعة والواقع ..

وعلى رأس هؤلاء الرافضين يقف علمان مسرحيان هما شكسبير وموليير

شكسبير .. SHAKESPEARE (١٥٦٤ - ١٦١٦م)

فى المشهد الثانى من الفصل الثالث من مسرحية هملت لشكسبير ينصح هملت الفرقة التمثيلية التى استأجرها لتفضح تآمر كلوديوس وجرترود على قتل أبيه قائلا [١] :

(أرجوك أن تلقى العبارة كما قرأتها لك ، كأنها تقفز خفة على لسانك .. أما إن كنت ستتشدق بها كما يفعل معظم الممثلين ، فخير لى أن أطلب إلى دلال المدينة أن يتلو أبياتى هذه ، ولا تنشر الهواء نشراً بيدك ، هكذا ، بل ترفق بالقول ، لأن عليك حتى فى دفق العاطفة وعصفها بل وإعصارها أن تدرك وتولد اعتدالا يضفى عليها النعومة والسلاسة . لشد ما يسوؤنى أن أسمع غلاماً يصطخب ويمزق العاطفة

---

(١) - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا - دار الهلال .

* وشكسبير هنا لا يكتفى بإعطاء دروس فى فن التمثيل ولكنّه يستقبح أيضا الخروج عن النص .

مزقاً وخرقاً بالية ليشق آذان السفهاء من المشاهدين ... كما أرجوك ألا تبالغ بالألفة واللين . فلتكن فطنتك أستاذك . لائم الكلمة حركتها ، والحركة كلمتها ، متقيداً بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى حشمة الطبيعة . فكل مبالغة فى القول والحركة إنما هى نابية عن غاية التمثيل ، وما هذه الغاية منذ البدء حتى اليوم ، إلا أشبه بإقامة المرآه أمام الطبيعة لكى تعكس للفضيلة محياها ، وللرزيلة صورتها ، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره ، فهذا إن أسرفت فيه وهولت ، أو تباطأت فيه وضاءلت ، قد يضحك غير العارفين ، ولكنه يؤذى ذوى الفهم والذوق ....

ونبهوا الذين يمثلون أدوار المهرجين ألا يقولوا إلا مادون لهم للقول .. لأن منهم فئة تضحك من تلقاء نفسها ، لكى يضحك لها عدد من النظارة الأغبياء ، بينما المسرحية فيها أمر غير الضحك يجب الالتفات إليه . إننى أستقبح ذلك ، وهو إنما يدل على طموح حقير فى المهرج الذى يفعله .)

موليير ... MOLIERE (١٦٢٢ - ١٦٧٣ م)

كتب مسرحيته القصيرة إرتجالية فرساى عام ١٦٦٣م وضمنها الكثير من مفاهيمه عن التمثيل كما يريد له أن يكون .. فقال :

١ - مهمة الممثل فى الأساس هى أن يساعد فى استخراج قيمة المسرحية .

٢ - يجب على الممثل أن يؤدى عن إحساس وفهم حقيقى للشخصية .. ويكون ذلك بتوضيح صفات الدور وتأكيد العوامل النفسية والجو المحيط .

٣ - يمكن للممثل أن يستعرض امتيازه المسرحى بشكل حقيقى عن طريق تمثيل جيد لشخصية هى على العكس تماماً منه هو ، أى بقدرته على فصل شخصيته (شخصية الممثل) عن شخصية الدور . (وسيكون هذا المفهوم محل جدل كثير فى المستقبل) .

٤ - يجب عليه أن يقرأ السطور بأكثر أسلوب طبيعى ممكن مع وضوح الإلقاء وسلاسته .

٥ - تأكيد قدرات الممثل الحرفية من خلال إجادته لأدوار كثيرة ومختلفة .

التمثيل فى القرن ١٨ م

بينما كان النقاد وكتاب المسرح يثيرون مناقشات وجدلا كثيراً حول الفن مقابل الطبيعة ، كان القرن فى طريقه لأن يصبح قرن الممثلين والتمثيل .. لدرجة أن مجلة تاتلر Tatler الإنجليزية فى عددها رقم ٣٥ عام (١٧٠٩ م) قررت أن تنشر ملاحظات من حين لآخر على عروضهم ، وتبعتها فى ذلك مجلات دورية أخرى .. لقد بدأ التمثيل يدرس وينقد ويناقش فظهر كثير من الكتب التى تعالج فن المسرح عامة وفن التمثيل على وجه الخصوص .. منها :

كتاب حياة السيد توماس بيترتون .. Thomas BETTERTON الفنان التراجيدى الإنجليزى .

جمعه **تشارلز جيلدون .. Charles GELDON** (١٦٦٥ - ١٧٢٤م) ونشر عام ١٧١٠ م . ويؤكد الكتاب على الآتى :

- لابد للممثل الذى يريد تأصيل فعله أن يدرس الطبيعة وأن يجعل منها المرشد وصاحبة السيادة المطلقة ، وسيجد أن نظراته وإيماءاته قد تغيرت إلى الطريقة الصحيحة . إن الشخصية التى يؤديها الممثل كلما اقتربت من الطبيعة ، اقتربت من الكمال .

- لا يستطيع كثير من الممثلين أن يعتمدوا دائما على الطبيعة ، ولذلك لابد أن يتوجهوا أيضاً إلى الفن .. إن حركات وأوضاع الجسد تتطلب توافقا وأناقة لا توجد دائما فى الطبيعة كما أن فن الكلام بشكل جميل لا يحصل عليه الممثل من الطبيعة فقط بل لابد له من الفن والمران .. فمن الفن يكتسب نطق الممثل اللباقة والتناغم ونوعا من الموسيقى فيما يتعلق بميزانها وتوقيتها ونغمتها .. إن الأصوات تنشأ من

الطبيعة ، ولكنها تستمد من الفن بريقها ، تحسنها وتكاملها .

- أما بخصوص الانفعالات والأحاسيس والعواطف أو المشاعر الخاصة بالدور ، فيجرى الكتاب على نهج السلف السابق فيقول : " ينبغى على الممثل فى العرض أن يجرب شخصيا الانفعالات التى يريد نقلها .. ويمكن للممثل الوصول إلى ذلك إذا درب نفسه من خلال خيال قوى على أنه نفس الشخص وفى نفس الظروف ، وهذا سيجعل القضية قضيته لدرجة أنه لن يحتاج إلى نيران فى حالة غضب ولا إلى دموع فى حالة الحزن " .

- ولكن الكتاب يضيف ملاحظة أخرى سيكون لها أصداء كثيرة فيما بعد فيقول : (العواطف لا يجب أبدا أن تخرج المتحدث من نفسه .. يجب دائما أن يحكم ويشكل نفسه على المسرح والنتيجة لا يمكن للممثل أن يكون بشكل كامل الشخصية التى يتقمصها فيجب أن يكون ذاته أيضا وفى حالة سيطرة على زمام الأمور) .

كتاب " تأملات تاريخية ونقدية حول مسارح أوروبا المختلفة " وبه فصل بعنوان

" أفكار عن الخطابة " .. عام ١٧٢٨م

تأليف لويجى ريكوبونى ... L. RICCOBONI

لم تخرج أفكاره فى معظمها عن أفكار من سبقوه .. فقال :

- هناك ضرورة للدراسة من جانب الممثل المبتدئ ، لأنه ليس كافيا الاعتماد على الفطرة الطبيعية فقط .. يجب أن يظهر الممثل الطبيعة نعم ، لكن فى شكل أجمل وأنبل وأرفع ، والتافه يحتفظ به للشارع أو للمنزل .. إن الطبيعة لا تمنح البريق للماس الذى تشكله ، بل العمل والفن هما اللذان يمنحانه الرونق .

- يجب أن يشعر الممثل بما يمثل ، بالحب والغضب والغيرة .

- يجب على الممثل أن يتدرب على التعبيرات الخاصة بالوجه أمام مرآة حتى يكون ما يشعر به واضحا بشكل ظاهرى حتى يتم توصيله إلى الجمهور لأن اهتمام

الجمهور يتركز على وجه الممثل .

- مصدر كل تغيير فى الصوت ، وكذلك مصدر كل التغيرات المرئية على المسرح .. هو الروح .. إن الممثل إذا دخل بقوة فى حالة تحمس ملائمة وتكلم بنبرات تمليها الروح فإن ملامحه ستقوم بتشكيل نفسها بشكل طبيعى بما يوافق الموضوع .

- عمل المسرح العظيم هو أن تسحر المشاهدين وتجذبهم إلى قناعة بأن التراجيديا التى يشاهدونها ليست قصة خيالية ، وأن هؤلاء الذين يتكلمون ويتصرفون أمامهم ليسوا ممثلين بل أبطالا حقيقيين لكن الخطابة المتكلفة لها تأثير مضاد تماماً .

كتاب " الممثل "

تأليف بيير ريمون دى سانت ألبين

Pierre Remon DE SAINTE ALBINE

(١٦٩٩ - ١٧٧٨م .)

وكتب فى جزئه الأول قائمة بالمؤهلات الضرورية للممثلين كالآتى :

الفهم : الممثل هو مفسر عليه أن يفهم جيداً ويتبع مؤلفه بصرامة وإخلاص

الإحساس : يجب على الممثل أن يتخيل أنه فى الوقت الحالى الشخص الذى يمثله وأنه هو نفسه بشخصه تعرض للخيانة أو الاضطهاد أو لتلك الجراح التى لا يستحقها والتى من أجلها نشفق عليه .. ثم عليه أن يمرر هذا الخطأ من خياله إلى قلبه وأن ينتزع من الأسى المزعوم دموعا حقيقية .. هنا فقط لا نعود نرى فيه الممثل البارد الذى يجتهد من خلال نغماته المدروسة وإيماءاته المقحمة لكى يثير فى قلوبنا الاهتمام بمغامرات متخيلة ، إنه بالنسبة لنا الشخص الذى يمثله

التوهج : ويقصد الحيوية .. إن العواطف يمكن أن تحس بشكل مرهف ، ومع ذلك بسبب الافتقار إلى هذا التوهج فالتعبير عنها يمكن أن يكون

رديئا .

الهيئة المميزة : ولكنه حذر الجمهور من أن يزدرى الكفاءة الفنية بسبب افتقاد المفاتن الشخصية .

أما الجزء الثانى من الكتاب ، وهو الأكثر وعدا بنظرة مستقبلية فى فن الممثل ، فيؤكد على الحقائق التالية :

يتحقق الكمال فى العرض المسرحى عندما يتصف بالصدق .. وأداء الممثل يكون صادقا فقط :

- عندما نرى كل شئ يتوافق مع عمر وحالة وموقف الشخصية التى يمثلها .
- عندما يصور الانفعالات التى تصدر عن الشخصية التى يؤديها ، لا كما هى فى عموم الجنس البشرى بل بالصورة الفردية المميزة التى تصدر عن هذه الشخصية بالذات .. إن غضب الملك فى قاعة عرشه يختلف اختلافا بينا عن غضب الطباخ فى مطبخه .
- عندما يفعل نفس الشيء الذى خصصه المؤلف للشخصية تحت كل ظرف وفى كل موقف
- يوجد " فعل " حتى فى الصمت ، وقد يكون بليغا بالقدر الذى يستطيعه أرقى شكل من الكلمات .
- إن كل مشهد يقدم تغييراً فى الشخصية ، وهذا يتطلب بالتالى تنويعا فى أداء الممثل .
- يجب على الممثلين أن يستخدموا أنفسهم ، أن يكونوا مبدعين وهم يقدمون تفسيرهم ، أن يضيفوا شيئاً من عندياتهم لكل شخصية يجسدونها .. إن الممثلين ليسوا مجرد عرائس تتدلى من خيوط المؤلف .
- صدق الإلقاء يعنى أن يتكلم الممثل بصوته ولهجته الطبيعية . ويعوق صدق الإلقاء العقبات الآتية :

* توتر الصوت الذى ينتج عن التوهج والحماس المتقد على المسرح

* الرتابة فى الإلقاء ولها ثلاثة أشكال :

- المواظبة المتواصلة على نفس طبقات الصوت

- التماثل الشديد فى نهايات المقاطع الكلامية

- التكرار الدائم لنفس نغمات الصوت

* إحلال الممثلين لانفعالاتهم الخاصة مكان انفعالات الشخصية التى يصورونها

كتاب فن المسرح عند مدام X

كتبه أنتونيو فرانسيسكو ريكوبونى ..

Antonio Francisco RICCONBONI

١٧٠١ - ١٧٧٢م .. وهو ابن الفنان والكاتب السابق لويجى ريكوبونى

ذكر أن الممثل العظيم يجب أن تتحقق فيه المواصفات الآتية :

١ - ان يكون مالكاً للبصيرة .. وهذه البصيرة ستمكنه من :

أ - معرفة ردود الأفعال الطبيعية للآخرين عن طريق ورؤية مابداخل الناس .

ب - فهم المؤلف المسرحى .

٢ - أن يعبر عن بصيرته بشكل طبيعى .. ولكن لأن الطبيعية على المسرح يمكن أن تؤدى غالباً إلى نتائج باردة فعلى الممثل أن يكبر أو يضخم أو حتى يصمم نطقه وإيماءاته وحركته .. وفى هذا الصدد فإن فرانسيسكو يستشهد بوالده الذى كان يقول إن الممثل لابد أن يبتعد بمقدار إصبعين إلى ما وراء الطبيعى .

٣ - أن يكون قادراً على أن يجعل الجمهور يشعر بكل تلك الانفعالات التى يبدو أنها تجتاحه .. ويصر فرانسيسكو على تعبير " يبدو أنها تجتاحه " وليس أن الممثل كذلك بالفعل .

إن الكاتب يؤكد على أن الممثل ، أثناء استخدامه لإحساسيسه بشكل طبيعى وكامل على المسرح ، يجب ألا ينسى أنه يمثل ، وهذا يعنى ألا يحاول الممثل أن يكون

الشخصية أو مانسميه اليوم ، أن يعيش فى الدور ، لأن الممثل إن فعل سيصبح تحت ضغط الانفعال الحقيقى :

- عاجزا عن السيطرة على صوته وحركاته .

- عاجزا عن أن يشعر بشكل صادق بردود الأفعال حيث يجبر على أن ينتقل بسرعة من عاطفة إلى أخرى فى ظل زمن المسرحية المضغوط .

- عاجزا عن أن يشعر بشكل عفوى وطبيعى وصادق إزاء مشهد صمم من قبل .. كيف يمكنه ذلك وهو يعلم بما سيقال ويحدث مسبقا ؟ .

كتاب " التناقض فى الممثل أو المفارقات حول الممثل "

Le Paradoxe sur Le Comedien

ألفه دنيس ديدرو Deins DIDEROT ١٧١٣م - ١٧٨٤م

أدى هذا الكتاب إلى إعادة مناقشة وجهة النظر القائلة بأن " الممثل نفسه يجب أن يحس لكى يجعل المتفرجين يحسون " فى تناقضها مع وجهة النظر الأخرى القائلة بأن " الممثل أثناء التمثيل يجب أن يبدو فقط أنه يحس لكى يثير المشاعر عند الجمهور ".

" فى عام ١٧٥٧م ، كان ديدرو ، كأول من اتبع الطبيعية فى المسرح ، ينصح الممثلين بأن يؤدوا بأسلوب شبيه بالحياة على المسرح ، وأن يضعوا أناسا حقيقيين مكان المانيكانات المعتادة التى تمضى بخطوات محسوبة وتمثل وفقا لقواعد جامدة ساعية للحصول على تصفيق جمهور الصالة ، وأكد على الممثلين وجوب نسيان المتفرج تماماً .

ولأن ديدرو كان طبيعيا فقد كان فى البداية انفعالياً وكان يضع الإحساس فى مرتبة أعلى من الفهم أو الحكم الصائب أو الفكر .

بعد حوالى عشر سنوات ، فى عام ١٧٦٦م . ، كان ديدرو أقل حماساً لقيمة الإحساس .

قال : " إن الممثل الذى لا يملك سوى العقل والتقدير المحسوب يكون شديد البرودة، والممثل الذى لا يملك سوى الإثارة والانفعالية يكون سخيفا . "

كان ديدرو يسعى إذن فى هذه المرحلة من حياته إلى نوع من التوازن بين التفكير المتروى والإحساس الزائد .

أما فى عام ١٧٧٠م فقد أنكر بشدة القوة المؤثرة للإحساس فى الممثل ووقف إلى صف العقل والتفكير المحسوب كمتطلبات أساسية لفن التمثيل العظيم .

وقد لخص ديدرو فكره الجديد فى الجملة الآتية : " إن الإحساس المفرط يصنع ممثلين متوسطى القيمة ، والإحساس المتوسط يصنع حشدا من الممثلين السيئين ، وفى غيبة الإحساس الكاملة يوجد احتمال الممثل العظيم . "

ثم شرح هذا الفكر بدقة أكثر كالآتى :

- الممثل الذى يهتدى بالطبيعة وحدها غالباً ما يكون بغيضا وأحيانا ممتازاً وعادة متوسط الجودة .

إن موهبة الممثل لا تكمن فى قدرته على تمثيل الأحاسيس التى يصورها بل على أداء المظاهر الخارجية للإحساس وإيهام المتفرج بحقيقتها .

- الممثل الذى يستطيع توصيل سمو الطبيعة هو الممثل الذى يمكنه بواسطة عاطفته وعبقريته الإحساس بتلك الطبيعة ثم يعيد تشكيلها مع تحكم كامل فى الذات .

ويقدم ديدرو ، من وجهة نظره ، أربعة أسباب توجب على الممثل ألا يمثل بشكل كلى من القلب .. هى :

١ - إن السمة المميزة للعبقرية هى القدرة على الفهم بعمق وليس الإحساس . ان الشاعر حين يكتب قصيدة رثاء فى عزيز فقده ، لا يكتبها بعد موته مباشرة ، وإنما يفعل ذلك حين يصبح الحدث بعيدا وتنتهى عاصفة الحزن وتقل حدة الإحساس وتصبح الروح هادئة .. إن الإبداع لا يتحقق تحت ضغط الانفجار الأول ، إنه يتحقق فى لحظات الثبات والسيطرة على النفس ..

٢ - إن الممثل الذى يغلبه الانفعال ، أو يعيش دوره ، لا يستطيع أن يحقق خطته الكاملة للتمثيل بشكل متسق ، إذ ليس لديه حرية عقل كاملة تتيح له بناء هذه الخطة التى تتلخص فى السيطرة على المساحة الكاملة للدور وترتيب أضوائه وظلاله وتبيان مواطن قوته وجوانب ضعفه ورسم منظومة أدائه فى تنوعها وتفاصيلها .. إن هذه الخطة ثمرة رأس هادئة وتمييز عميق وذوق عالى الرفاهة.

إن الممثل العظيم يجتهد ويكابد ليمسك بانفعالات دوره ويشكلها ، ولكنه بمجرد أن يفعل ذلك يجب أن يقوم بتكرار مظاهرها بلا انفعال بحيث يستطيع أن يرى نفسه ويسمعها وأن يحكم أيضاً على الأثر الذى يحدثه .. وهكذا فإن الممثل على المسرح ذو شخصية مزدوجة الممثل والشخصية التى يجسدها .. والممثل يراقب الشخصية باستمرار ويخضعها لإرادته ويجبرها على توصيل مايجب أن يتم توصيله .

٣ - إن المسرحية ليست الحياة أو الواقع ، إنها عمل فنى مخطط ومؤلف من شخصيات وحوار صيغ من خيال شاعر .. إن المسرحية عرف أو اصطلاح .

٤ - إن الممثل ذا الإحساس المفرط سيظل فى معظم الحالات هو نفسه على المسرح لكى يستمتع ويستعرض فحسب إحساسه الخاص وليس إحساس الشخصية التى يؤديها .

ولذلك فإن المشاعر الجياشة القوية تخلق ممثلين سيئين وغياب المشاعر الكامل يخلق الممثلين العظام

وفيما بعد يرد عليه لينسكى المخرج الروسى قائلا : " إن المشاعر الجياشة القوية مثل الغياب المطلق للمشاعر يخلق ممثلين سيئين .. بينما المشاعر الجياشة القوية مع القدرة الكاملة على ضبط النفس هى التى تخلق الممثل العظيم "

التمثيل فى النصف الأول من القرن ١٩م

الرومانسية فى الفنون هى رد فعل القرن ١٩ م ضد كلاسيكية القرن ١٨م بقواعدها المتحجرة وحقائقها العلمية وعموميتها .. إن الرومانسية هى التعبير عما يحسه الفنان ويتخيله بشكل فردى .. وعلى هذا فإن الرومانسية قللت من الاهتمام القديم بالعلاقات بين الفن والطبيعة وركزت انتباها جديداً على الفنان كعنصر رئيسى يولد الإنتاج الفنى .

نظرية الجمال عند جوته (ألمانيا)

كان جوته يعتقد أن الممثل الكامل يجب أن يرتفع فوق مجرد النسخ الموضوعى للسلوك الواقعى ، وأن يرتفع أيضا فوق مجرد التدفق الذاتى للإحساس الفردى ، وأن يهدف إلى توليف الخاص والعام ، الطبيعة والعقل . ، لقد أراد أن يكون التمثيل تخيلياً ، مسرحياً ، ورمزياً .

وقد ابتكر جوته لممثليه المبتدئين واحداً وتسعين فقرة من القواعد تهدف ، من وجهة نظره ، إلى تحقيق نوع من وحدة المنهج ونوع من الشكل الخارجى الذى يستطيع الجميع أن يحققه ، آملاً الحصول من وراء ذلك إلى فريق جماعى .

ولم ينجح جوته بأسلوبه هذا إلا فى تعليم ممثليه طريقة للخطابة وأوضاعاً للجسم مفرطة فى الآلية والتكلف والكلاسيكية .. وبذلك قتل فى ممثليه أى فردية أو موهبة خاصة بتحويلهم جميعاً إلى أشخاص آليين .

وسار شيللر على نهج جوته

أعلن فى مقدمة مسرحية عروس ميسينا ١٨٠٣م حرباً معادة ضد المذهب الطبيعى، زاعماً أن الفكرة السوقية للطبيعية مدمرة للفن ، وأن الفنان لا يمكنه استخدام أى عنصر من عناصر الواقع بالضبط كما يجده بل لابد أن يتم تغييره ورفعه وتبجيله .. إن كل شئ فى الكتابة المسرحية والإخراج والتمثيل هو رمز للواقع فحسب .. نعم

إن الفن يجب أن يكون صادقاً ، لكنه الصدق الذى يترك الواقع خلفه ليصبح مثاليا .

النزعة الخاصة عند الممثل الألمانى لودفيج ديفرينت ..

Ludwij DEVRIENT .. ١٧٧٢ - ١٨٤٠م

كان يستخدم ، كمادة خام في صنع شخصياته ، ليس ما ينبغي أن يكونه بشكل مثالى بل ماهو عليه بشكل متفرد وخاص من خلال تخيله هو وإحساسه هو .. كان إحساسه حاداً للغاية وعاطفته جارفة لدرجة أنه عند تمثيله لدور الملك لير ، سقط مرات كثيرة فى نهاية الفصل الثانى فى نوبة من نوبات الصرع ، وكان مجبراً إما أن يوقف العرض كله أو أن يتخلى عن التمثيل بكل قوته فيما تبقى من المسرحية .

تأملات ... Reflections

تأليف الممثل الفرنسى تالما .. TALMA

- كان ، فى شبابه ، يعلى شأن الإحساس حتى إنه هاجم ديدرو لوضعه الإحساس فى المرتبة الثانية فى الأهمية بعد العقل

فى عام ١٨١٤م . غير اعتقاده واعترف بأن العقل (الفكر) بالنسبة للممثل يستحق الشيء الكثير . فى عام ١٨٢٥م . وصل إلى نوع من التوازن بين الإحساس والعقل ولكنه أعلن أنه " بين اثنين من الممثلين أحدهما يمتلك الإحساس المفرط والآخر لديه الفكر العميق فإنه سيفضل الأول بلا شك " .

إن الشاعر أو الرسام يمكن أن ينتظر لحظة الإلهام ليكتب أو يرسم .. بينما الممثل ، يحتم عليه وقت العرض المعين أن يبدع فى وقت بعينه ولذلك على الممثل أن يكون قادراًعلى السيطرة على الإلهام بإرادته فى أى لحظة وهذا يستدعى أن يمتلك الممثل قدراً وفيراً من الإحساس .

- إن الصدق فى الفن هو العنصر الأكثر صعوبة فى تحقيقه ، ولذلك ينبغى أن تكون الطبيعة هى الموضوع الدائم لدراسات الممثل ..

ولكن لأن الممثل الكوميدى يمثل الكائنات التى يراها كل يوم حيث أنها من طبقته

وهو يصور الحمق والسخف فى سلوك البشر ، فإنها طبيعته هو ، هى التى يحاكيها فى كلامها وسلوكها .. أما فى التراچيديا ، فإن الممثل لابد له أن يخرج من طبيعته هو ليدخل فى المناطق التى أبدعتها عبقرية الشاعر .. ولذلك ينبغى أن تكون الطبيعة هنا نبيلة وحية ومفخمة وأن تكون الشخصيات محتفظة بنسبها الجليلة .. ولكن على الممثل أن يخضع لغتها الراقية للهجات طبيعية وتعبير صادق .. وهذا هو الاتحاد بين الفخامة بلاطنطة والطبيعة بلا ابتذال .. بين المثالى والصادق .

وعرّف تالما الإحساس بأنه تلك الملكة التى تثير وتحرك الممثل وتستولى على حواسه وتمكنه من الدخول إلى أكثر المواقف تراچيدية وأكثر العواطف فظاعة كما لو كانت انفعالاته هو .. والخيال هو مصدر الإحساس ويجب أن يكون خلاقا ونشطاً وقوياً وقادراً على أن يصنع فى شىء " خيالى " واحد صفات أشياء كثيرة " حقيقية " .

وعرف تالما العقل أو الفكر بأنه تلك الملكة التى تحكم على الانطباعات التى جعلنا الإحساس نشعر بها وهى تنقيها وتنظمها وتخضعها لعمليات حسابية . وهذا العقل يجب أن يكون يقظاً دائما حاد الذكاء مالكاً لميزة النقد السليم الذى يحتفظ بما هو جيد ويرفض ما هو أقل جودة قادراً على التصرف بتجانس مع الإحساس لتنظيم تحركاته وتأثيراته .

مقالات نقدية حول ممثلى مسارح لندن ١٨٠٧م

Critical Essays on The Performers of The London Theatres

تأليف الصحفى والناقد لى هنت Ligh Hunt ١٧٨٤ -١٨٥٩ م

وكان يتطلب الآتى من الممثل :

- أن يضيف طبيعة مألوفة أكثر للطبيعة المتسامية فى التمثيل التراچيدى . إن أمنية المسرح العظيمة هى أن يوحد بين الحياة العادية والتراچيديا .
- أن يضيف مزيداً من التكثيف ومزيداً من المسرحة إلى عملية نسخ العادات والمشاعر العادية فى التمثيل الكوميدى .

- أن يهتم الممثل أكثر بشخصيته وشخصيات زملائه الممثلين أكثر من الاهتمام بالجمهور والبحث عن إرضائه للتصفيق له .

- أن يدعم أفكار الكاتب بأفكار إضافية من عنده لتفسير شخصيات المسرحية ويعتمد فى ذلك على خياله الخاص المتجدد والعالى الفردية ..

إن الخيال هو المقياس الكبير للعبقرية .

مفاهيم خاصة للممثل الإنجليزى .. ويليام ماكيريدى ..

William MACERADY (١٧٩٣ - ١٨٧٣م)

- حاول أن يقلل من الخطابة المتكلفة وأن يطور طريقة الكلام بأسلوب مألوف أكثر - اجتهد لخلق شخصيات متكاملة : كان يبحث عن وحدة الخطة ، العلاقات السليمة بين مختلف الشخصيات ، المصدر الرئيسى للأحداث ، العاطفة المسيطرة .. كما حاول النفاذ إلى أعماق فكر الشاعر وفكرته العامة .

- كان يحذر دائما من الارتجال على المسرح ، ولذلك فقد كان يخلق شخصياته بدقة شديدة وبكل تفاصيلها حتى لا يطرأ عليها أى تغيير فى أيام العرض القادمة .

- كان يؤكد دائماً أن التمارين (البروفات) تصنع الإتقان .

وعندما قال له أحد الممثلين : " سيدى لا يمكننى أبداً أن أمثل فى البروفة ، لكنى سأفعل الليلة ".

رد عليه قائلا : " إذا كان لا يمكنك فعلها فى الصباح فلن يمكنك فعلها فى الليل ".

- أكد على قيمة التركيز فى التمثيل وضرورة الاحتفاظ بالعقل فى ليلة العرض ..

لابد أننا نلمح فى مفاهيم ماكريدى إرهاصات واضحة لعدة عناصر فى منهج ستانيسلافسكى .

مقدمة مسرحية كرومويل

تأليف فيكتور هيجو .. ١٨٠٢ - ١٨٨٣م

كتب يقول : دعونا نحطم بالشاكوش النظريات والمناهج الشعرية .. ليس هناك قواعد

أو نماذج .. دعونا نتفق على أن شكسبير هو الدراما لأنه يمزج الشاذ الغريب مع المتسامى The grotesque and the sublime .. المروع مع العبثى السخيف .. التراجيديا مع الكوميديا .

التمثيل فى النصف الثانى من القرن ١٩م

الواقعيـــة

أراد رجال المسرح أن يحرروا فنهم من تقاليد الكلاسيكية (التعبير التقليدى عن المفاهيم التقليدية) وكذلك من مبالغات الرومانسية (التفسيرات الفردية) ونادوا بجلب الحقائق إلى المسرح من خلال الكتابة والعرض والتمثيل .. وكان هدفهم أن يجعلوا من العرض المسرحى إيهاما للحياة أو الحياة وقد أعيد تنظيمها أو حتى الحياة كما هى بحيث يمكن للجماهير أن ترى وتسمع بنفسها ثم تتخذ القرار .

وهكذا تحول التأكيد من الفن إلى الطبيعة بشكل كامل بحيث أن الفن وفردية الفنان قد تم هجرهما بنسبة غالبة .

ومع ظهور **الدوق جورج الثانى من دوقية ساكس مينينجن** .. (١٨٢٦ - ١٩١٤م) .. **George II of saxe Meiningen**

بدأ ظهور **المخرج** بمعناه العلمى الحديث ..

ولم يكن المسرح قد عرف من قبل مثل هذا الفنان ، وإن وجد دائماً من يتولى القيام بأعباء بعض وظائفه التنفيذية :

١ - فى **اليونان القديمة** كان هذا الشخص فى غالب الأحيان هو المؤلف أو قائد الجوقة (الكوريجوس) .. وكان عمله يشمل تعليم حرفية الرقص للراقصين وإتقان توقيت الحركة وتفسير محتوى الشعر وترجمته فى شكل أوضاع وحركة

وإيقاع .

ويقال إن أسخيلوس ، أول مؤلف مسرحى عرفه التاريخ ، كان يخرج مسرحياته بنفسه يساعده الكوريجوس .

لم تكن خطوط الرؤية ولا هندسة الصوتيات ولا الأحذية والأقنعة التى يرتديها الممثلون تتيح فرصاً كثيرة للحركة فكانت العروض خطابية بلا حركة .

كانت الشخصيات الملكية تدخل من البوابة الوسطى والشخصيات الأقل أهمية تدخل من المداخل الجانبية الخلفية والشخصيات الصامتة تدخل من الفتحات الجانبية وتظل إلى جوارها طول الوقت .

٢ ـ وإبان **العصور الوسطى** كان المسئول عن الإخراج هو أحد القساوسة .

٣ ـ فى **فترة المدرسة الكلاسيكية الحديثة** (قرن ١٦ـ ١٧م) كان هذا الشخص هو أبرز ممثلى الفرقة .. وظهر بعض التطور :

* تحولت مناجاة النفس إلى محادثة بين شخصين فوق دكتين .
* تأكدت الواقعية أكثر فكانت توضع أريكة على أحد جانبى المسرح ومنضدة وثلاث مقاعد على جانبه الآخر .

وكانت أظهر سمات العروض فى ذلك الوقت هى :

* أن فترة التدريبات كانت قصيرة تصل إلى بضع ساعات فى أعمال الريبيرتوار وقلما تتعدى الأسبوع للأعمال الجديدة .
* أن الأزياء وتفاصيل الماكياج كانت تترك لتصرف الممثل (ودافعه فى الاختيار هو جذب الانتباه) ويؤدى هذا إلى فوضى فى الأسلوب .
* أن المناظر كانت من النوع التقليدى مع إدخال بعض التعديلات الطفيفة .
* أن الأدوار الثانوية ومشاهد المجموعات كانت تهمل غالباً .

وكان سريان هذا النظام ينبع من عدم وجود الفنان الذى يفرض سلطته لاعلى الممثل وحده أو المناظر أو الصوت أو الإضاءة أو الملابس .. إلخ . وإنما على كل

العناصر مجتمعة ويكون فى قدرته تحمل مسئولية تشغيلها معا فى تآلف منسجم بحيث تكون وحدة عضوية هو العرض المسرحى ذاته .

٤ - عندما نشأت جماعات التمثيل المتجولة (الكوميديا ديللارتى) كان المسئول هو مدير الفرقة الذى غالباً ما كان الممثل الأول أو مدير الفرقة أو كلاهما معاً .

٥ - فى القرن ١٨م كان المسرح مجال الممثل الأول فاختصرت المسرحية إلى وسيلة لعرض تقنية ممثل معين أو شخصيته .. كان الممثل هو الذى يقرر ما يرى ومايسمع فوق منصة المسرح .

- وكان لابد من نشوء هذا الفنان .. **المخرج**

دوق ساكس مينينجن (جورج الثانى)

George II Of Saxe Meiningen

(١٨٦٢ - ١٩١٤ م)

وقد سمى فرقته المنينجر (أى القادم من مينينجن) .. The Meininger

وقد ظهر بها فى برلين فى أول مايو عام ١٨٧٤م .. وكانت تتكون من سبعين عضواً

١ - وضع أسس فن الإخراج .

٢ - كان يتشدد فى مراعاة النظام .

٣ - كانت فترة التدريبات طويلة ودقيقة .

٤ - ألغى نظام النجم الذى نتج عنه تقليد ضخم مكون من أساليب الزخرفة والفخامة المتكلفة وأكد على مسرح الطاقم الواحد أو مسرح الجماعة أو المجموعة L`ensemble .. وأصبحت كل الأدوار حتى الثانوية هامة فى عرفه .

٥ - صمم جورج الثانى بنفسه ، بعد دراسة دقيقة وبحث مكثف ، مناظر مسرحياته، وهى نصف مبنية ونصف مرسومة والتى كانت تجبر الممثلين على

التحرك داخلها مؤكداً على العلاقة المستمرة والمباشرة بين المناظر وحركة الممثلين خلالها ، ولذلك فقد اهتم مخرجو الفرقة أيضاً بتصميم خطط للحركة المسرحية بحيث لا تصبح مجرد إشارة مرور تمنع الممثلين من التصادم بعضهم ببعض أو أن يغطى أحدهم على الآخر بل تصبح على علاقة وثيقة بالمعنى .

استخدم أيضاً المدرجات والمصاطب كى يجعل الحدث يتحرك على أكثر من مستوى رأسى واحد .

كما نبذ الحركة التقليدية المعروفة واخترع تشكيلات حركية جديدة يؤديها الممثلون الرئيسيون والثانويون والمجاميع للتعبير عن الشخصيات والمواقف بهدف تفسير النص تفسيراً بصرياً . إن الجهد الأكبر لهذه الفرقة يتمثل فى تجسيد مشاهد المجاميع ، وكانت الوسيلة إلى ذلك تقسيم المجموعة الكبيرة إلى جماعات صغيرة تخضع فى أول الأمر لتدريبات منفصلة يقودها أحد ممثلى الفرقة الأوائل ثم تدمج بعد ذلك لتكون الحشد الكبير .

٦ ـ صمم جورج الثانى بنفسه أيضاً كثيراً من الملابس والقبعات وأغطية الرأس والأكسسوار مثل السيوف والعصى والرماح والخوذات متوخياً الدقة كما هو شأنه مع المناظر .

جعل ممثليه يتعاملون مع كافة تفاصيل الإطار المادى منذ بداية البروفات (المناظر والملابس والملحقات المسرحية والماكياج والإضاءة) .. وبذلك أكد أهمية الرؤية المنظرية للعرض فى كليته مما يخلق وحدة فى الأسلوب والتفسير .

كتب يقول :

" من المفيد دائماً بالنسبة للممثل أن يلمس قطع الأثاث وعناصر التشكيل الأخرى على نحو طبيعى .. فإن هذا سيقوى انطباعه بالواقعية "

٧ ـ استحدث مؤثرات لونية وضوئية جديدة .

٨ ـ أكد على الموسيقى المصاحبة وعلى المؤثرات الصوتية .

٩ ـ قام مساعدوه بتدريب الممثلين على النطق السليم الخالى من العيوب وعلى الأداء الذى كان خطابياً ، وقد كانت الخطابية هى الوسيلة الأمثل ـ من وجهة نظرهم ـ لقراءة الشعر .

١٠ ـ كان الهدف الأسمى لهذه الفرقة أن يتحول كل عرض إلى كيان كلى موحد وحيوى .

١١ ـ عرضت المينينجر فى الفترة من ١٨٧٤ إلى ١٨٩٠م .. فى ٣٨ مدينة أوروبية ، وكان النجاح ساحقاً ، وقد أكد هذا النجاح على ضرورة وجود تلك الموهبة الشاملة التى تستطيع أن تخطط وتسيطر وتوحد بين كل عناصر العرض .. أى المخرج .

١٢ ـ أثر دوق ساكس مييننجن بشكل واضح فى ستانيسلافسكى فى روسيا وفى أندريه أنطوان فى فرنسا .

وقد عاب بعض النقاد على المينينجر فى نقطيتين :

أولاهما : أنهم كانوا ينسخون بشكل فوتوغرافى صادق ، الحياة أو الوثائق التاريخية وأغفلوا ضرورة الشكل الفنى على المسرح .. إن الوظيفة الحقيقية للمسرح ليست فى محاكاة الحياة بل فى تفسير المسرحية التى يعيد فيها الكاتب خلق الحياة والشخصيات من وحى خياله هو وفى إيجاد الشكل المناسب للتعبير الفنى عنها على خشبة المسرح .

إن العرض التاريخى الدقيق لواحدة من مسرحيات شيللر أو شكسبير لا يفسرها بأى حال لأنه لا شيللر ولا شكسبير كانا يقصدان نسخ مجرد حقيقة تاريخية بل إنهما أخذا موضوعا تاريخيا كوسيلة للتعبير عن أفكارهما الخاصة فى الحياة والتاريخ .

وثانيهما : أنهم حاولوا أن يجعلوا التمثيل يبدو طبيعياً أو يأخذ طابع المحادثة ولكنهم لم ينجحوا فى ذلك أبداً لأن المسرحيات التى عرضوها كانت مكتوبة بلغة تسمو فوق النغمة والإيقاع والإلقاء اليومى القابل للتصديق .

زارت فرقة المينينجر موسكو فى عام ١٨٨٥م . وعرضت هناك بعضاً من مسرحياتها وقد امتدح ألكساندر أوستروفسكى ، مثل الكثيرين ، الحركة التشكيلية للشخصيات ومشاهد المجاميع الواقعية ولكنه عابها فى عدة نقاط أخرى .. كتب فى يومياته قائلاً : " كان الألمان مدمنين بشكل خاطئ للأشياء الخارجية والمؤثرات الشبيهة بالحياة الواقعية . إن سعياً كهذا للأصالة المطلقة فى المناظر والأكسسوارات والملابس يعتبر تحذلقاً . والأسوء أن تمثيل فرقة المينينجر كان أيضاً سطحيا .. كان متقناً أكثر منه جمالياً . كان الممثلون يؤدون بناءاً على أمر صادر من المخرج بشكل آلى وتكنيكى ولهذا غالباً ما كانوا يفتقدون المطلب الأساسى الصعب فى فن التمثيل وهو الصدق الداخلى " .

أندريه أنطوان .. Andre ANTOINE ١٨٥٨ - ١٩٤٣م

إستجابة لصيحة إميل زولا ، تلك الصيحة التى بشرت بالطبيعية ، " والتى سوف تصنع إنساناً من لحم وعظم على المسرح مأخوذاً من الحقيقة ومحللاً بعلمانية بدون كذ بة واحدة " .. ظهر أندريه أنطوان .

كانت دعوى زولا وأتباعه تستهدف القضاء على التهويم الرومانسى ومجابهة الحياة فى فجاجتها وعريها كما هى ، دون التنصل مما فيها من آلام أو بشاعة ، تحدوهم فى ذلك رغبة علمية أقرب إلى التحليل الطبى للبحث عن الحقيقة غير المنمقة .

وقد أورد زولا فى مقدمته الشهيرة شرحا ضافيا لما يحاول إنجازه إذ يطالب بأن يتحول المسرح إلى معمل لدراسة الحياة حيث يمكن رؤية دوافع الناس وسلوكهم بمنتهى الموضوعية وحيث يمكن طرح الحالات المرضية أمام الجمهور بنفس الانفصال العلمى الذى يتمثل فى قاعة المحاضرات ولكن بمزيد من الحيوية

والوضوح وحيث تنصب الدراسة التحليلية على قطاع الحياة الدامى .

وبناءاً عليه فقد أسس أندرية أنطوان المسرح الحر Theatre Libre فى باريس عام ١٨٨٧م ... وذلك على الأسس الآتية :

- تأثر تماماً بالطبيعية التى بشر بها وقادها إميل زولا .

يقول أنطوان : " إن وهم المسرح أصبح مرفوضاً فى سبيل حيوية كاملة للحياة " .

- خلق ما أسماه " شريحة الحياة " على المسرح حيث الحياة حقيقية بكل ما فيها من خسة وقذارة ، ولهذا فقد أطلق على مسرح أنطوان اسم " مسرح طبق الأصل " .

- ألغى تماما كل المسرحة .. theatricality فى التمثيل خصوصا ، وفى باقى عناصر العرض المسرحى .

- إن فن التمثيل سوف يتأسس على الصدق والملاحظة والدراسة المباشرة للحياة .

- لن يعود الممثل للأداء الخطابى الكلاسيكى الضيق ، ولكنه سيتجه إلى الكلام والبساطة والطبيعة ، شأن المحادثة اليومية ، بما فيها من الأصوات المنخفضة .

- يؤدى الممثل دوره كأنه فى بيته الخاص دون وجود جمهور يراقب .

- الممثل ينظر فى عينى زميله على المسرح ويتحدث معه بدلا من فعل ذلك مع الجمهور .

- الممثل يعطى ظهره للجمهور حتى أطلق على المسرح الحر الذى أنشأه أنطوان من باب الدعابة .. ظهر أنطوان .

- كان أنطوان يخطط الحركة المسرحية بدقة متناهية .

- إن جوهر منهج أنطوان هو أن يعيش الممثلون أدوراهم لا أن يقوموا بإلقائها . الحركة هى أكثر وسائل التعبير قوة عند الممثل ، ولذلك يجب أن يدرك أن تكوينه الجسدى كله جزء من الشخصية التى يمثلها ، وأن يديه وقدميه وظهره من الممكن أن يكون أكثر تعبيراً من أى صخب لفظى .

ولكن يجب أن نلاحظ أن الحركة الميكانيكية والمؤثرات الصوتية المفتعلة والإيماءات

الزائدة عن الحاجة لابد أن تختفى وأن يستخدم الممثل الإيماءات البسيطة والحركات الطبيعية للناس التى تتلائم مع بساطة الفعل المسرحى وعودته إلى الواقعية .

- شن أنطوان حملة ضارية ضد نظام النجوم وأشاد بفكرة عمل الفريق .

- على الممثل أن تكون ذاته فى غيبة كاملة من أجل تسجيل معالم الشخصية .

- على الممثل ألا يفكر فى تضخيم وتطوير دوره والأثر الذى يحدثه ، على حساب توازن المسرحية وتناغمها وكيانها الكلى .

- على الممثل أن يعلم أن التمثيل الجماعى هو أكثر المتع تكاملا وأشدها سحراً ، وذلك على غرار المينيجر .

- كان أنطوان يعتقد أن الممثلين لا يجب أن يكون لديهم نظريات حول الأعمال التى يمثلونها فوظيفتهم هى مجرد أن يمثلوها وأن يفسروا ، وفقاً لأفضل ما فى قدرتهم، شخصيات قد يخفقون فى فهمها وانفعالات قد يخفقون فى تقديرها .

- إن الممثل الأمثل من وجهة نظر أنطوان هو ذلك الذى يجعل من نفسه لوحة مفاتيح، أداة موسيقية منغمة بشكل بديع بإمكان المؤلف أن يعزف عليها حيثما يشاء ولذلك لابد أن ينال الممثل تدريباً جسديا وتكنيكيا خالصا يجعل جسده ووجهه وصوته قادراً على التنوع وأن ينال تدريباً ذهنياً يسمح له أن يفهم ببساطة مايريد المؤلف أن يعبر عنه .

وبالرغم من هذه الحدود الضيقة التى وضع أنطوان فن التمثيل فيها فإنه كان يؤمن بأنه فن محترم وفن صعب .

- أضفى على المسرح طبيعية جديدة تصل فى تطرفها أحياناً إلى حد إقامة الجدار الرابع .. كان يرى أن المشهد يجب أن يصمم فى الذهن بحوائطه الأربعة دون اهتمام بهذا الحائط الرابع الذى سينزاح فيما بعد كى يتيح للمشاهد النظر إلى ما يحدث .. يقول أنطوان :

" من الضرورى أولا خلق البيئة .. فهذه هى التى ستحتم حركات وشغل الممثلين

داخل ظروف محددة وبيئة طبيعية فى المسرحية " .

- تطرف فى تفسيره للواقعية .. ووصل به التطرف إلى تعليق شرائح حقيقية من اللحم فى مشهد يدور بدكان جزار .

- كان يرى أن كل مشهد فى المسرحية له نبض خاص ويخضع ، فى نفس الوقت ، للنبض العام للمسرحية .

أوتو براهم ... Otto BRAHM
١٨٥٦ - ١٩١٢م

(دكتوراه فى الفلسفة وناقد درامى)

أنشأ المسرح الحر على غرار مسرح أنطوان (الفري بوهن (Freie Buhne فى عام ١٨٨٩م .. فى برلين لكى يعرض المسرحيات الطبيعية والواقعية ، وخصوصاً مسرحيات جيرهارت هوبتمان .

وأعلن براهم الآتى :

- نحن نقيم مسرحاً حراً للفن الجديد الذى يواجه الحقيقة والحياة المعاصرة .

- إن شعار الفن الجديد هو كلمة واحدة .. الصدق .

- إن مهمة الممثل هى أن يظهر للجمهور ببساطة ، الطبيعة لا الفن ، ولهذا عليه أن يقدم الكائن البشرى ليس كما تم تخيله بشكل متفرد وليس كما تمت صياغته من قبل بشكل مسرحى خاص ، ولكن بشكل يمكن التعرف عليه وتصديقه .

ولن يتأتى للممثل أن يؤدى مهمته على أكمل وجه ممكن إلا عندما يدرس الطبيعة ، يدرسها خارج نفسه وداخل ذاته ، عندئذ يتعلم أن يتجنب الأسلبة والسلوك المتعسف والتكلف المسرحى وسوف يجد الحقيقى فى بساطته الغير مزخرفة بعيداً عن الابتذال والتفاهة .

جاكوب توماس جرين Jacob T. GREIN
(١٨٦٢ - ١٩٣٥م)

أنشأ المسرح المستقل The independent theater في لندن في ١٨٩١م . خاضعاً للمدرسة الواقعية تابعاً خطى أندريه عندما أنشأ المسرح الحر في فرنسا ثم أوتو براهم عندما أنشأ المسرح الحر في ألمانيا .

التمثيل في نهاية القرن ١٩م

اللا واقعية :

نادى بعض النقاد بأن ما يقدم على المسرح لا يجب ان يكون مقصوراً على الواقعية فحسب بل يجب أن يتسع ليشمل أيضاً الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والتعبيرية.. كما أكدوا على أن الكتابة المسرحية وكذا أسلوب تمثيلها لابد أن يكون ذا طابع فني بدلاً من واقعي فحسب .. إن الممثل يجب أن يبحث عن الصدق بكل تأكيد ، ولكنه إلى جانب ذلك يجب أن يتوجه إلى ما هو مسرحي .

مقال عن جماليات المسرح .. Essai d`une esthetique de theatre

تأليف الناقد فرانسيسك سارسي .. Francisque SARCEY

١٨٢٧ - ١٨٩٩ م

- يجب على الممثل ، مثل الكاتب المسرحي ، أن يعي حالة أن المسرحية هي شيء للعرض على مسرح ، لا كما لو كانت في غرفة معيشة فعلية أو شارع حقيقي ، كما أنه يؤدي هذه المسرحية أمام جمهور ، وليس أمام زملاء خشبة المسرح فقط .. ولذلك عليه أن يحذف كل التفاصيل الغير ضرورية التي تؤخر وتضعف الحدث في الحياة الواقعية ، كما أن عليه أن ينفصل عن الحقيقة بأن يطمس أو يغير الواقع .

وزعم **الفيلسوف الألمانى ويلهلم ديلثاى .. Wilhelm DILTHEY**

١٨٣٣ - ١٩١١م

أن الشاعر أو الممثل لا يقلد الطبيعة بمعنى محاكاة ، بل يعيد تقديم تجربته فى الخيال .. بمعنى يعيد تشكيل ....

إن بديل المحاكاة .. Imitation التى تعنى النسخ .. Copying

هو الخلق .. Creation الذى يعنى الإضافة .. Adding

وأكد **الصحفى الإنجليزى سى . إى . مونتاج .. C. E. MONTAGUE**

١٨٦٧ - ١٩٢٨م

على أن الفنان يجب أن يعربد بحرية فى فهمه للواقع ، وبعدئذ يضيف إليه عاطفة صحيحة ليحدد بالكلمات أو الألوان أو الألحان أو بأى ماتكون أدواته فى حقله التعبيرى ، بإحساسه الخاص به هو ، سمة ودرجة العاطفة الدقيقة التى تحدث الأثر الكامل المطلوب .

وعلى هذا فالتعبير الفنى عند مونتاج ليس مجرد نسخ لإحساس الفنان بالواقع بل باكتمال هذا الإحساس نفسه ، وإذن فإن مهمة الممثل الجوهرية والصعبة هى أن يوجه إحساسه بالواقع إلى النقطة التى يحقق عندها لا مجرد التعبير بل تكامله .

أوسكار وايلد ... Oscar WILDE

١٨٥٦ - ١٩٠٠م

أعلن وطبق شعار " مات الواقع ، فلتحيا الصنعة الفنية "

جون هنرى إيرفنج الإنجليزى John Henry IRVING

١٨٣٩ - ١٩٠٥م

لم يكن ممثلا واقعياً بل كان مسرحياً .. كانت تفاصيله الواقعية مبالغاً فيها وبارزة إلى درجة أن شخصياته التى يؤديها كانت تنضح توهجاً رومانسياً .

يقول إيرفنج : " على الممثل لكى يظهر أنه واقعى أن يكون أكثر تحرراً من

الطبيعة .. إن التمثيل كما يفعل المرء فى غرفة سيكون بلا تأثير أو لون ، فقد تكون الطبيعة مفرطة فى التفاهة فى ظروف تتطلب تساميا ً . "

ويقول عنه **الناقد أرثر سيمونز .. Arther SYMONS**

إن تمثيل إيرفنج صنعة .. حرفية وضع فيها كل ما عليه أن يعطيه . إنه بلاغى بأكمله بمعنى أنه خارجي كله ، ويمكن القول إن إيرفنج يدير ظهره للفن الواقعى المتنمى للكُتاب الجدد ويهتم بشكسبير والميلودراما وبالشاعرية الرومانسية .. ولذلك فهو ممثل وفقا للتمثيل الواقعى الرومانسى وليس تبعاً للواقعية الحقيقية للمسرح الطبيعى .

كتاب الفن والممثل **L`art et le comedien**

أو الممثل كفنان **The actor as artist**

تأليف الممثل الفرنسى كونستانت بينوا كوكلان

Constant - Benoit COQUELLIN ١٨٤١ - ١٩٠٩م

- إن الممثل فنان ، مثله مثل المصور والملحن .

والممثل فنان لأنه يستخدم ذاته كمادة ، إنه يعمل على نفسه ، وهو يقولب نفسه مثل صلصال طرى لكى يصنع تشابها مصمما ، ورغم أنه يُعهد إليه بشخصية مبتدعة بالفعل فإنه مايزال يبدع .. إنه يبدع الجسد الفعلى الحى ضاحكاً ، باكياً ، ماشياً ، متحدثاً ، متحركاً ، متنفساً . وكل حالات الكينونة هذه لابد أن تتناسب مع بعضها وتشكل فردية حقيقية مثل شخص نقابله كل يوم ونتعرف عليه . ولذا فلأن الممثل يضيف بشكل تخيلى إلى .. ويبث الحياة مادياً فى .. خلق أصيل فهو أيضاً مبدع . ولنسمه مبدعاً مشاركا .

حيث أن مادة الممثل هى ذاته ، أى أن صوت الممثل ووجهه وجسده وحياته هى مادة فنه التى يعمل عليها ويشكلها ليستخرج إبداعاته ، فإن وجود الممثل يكون إزدواجياً ، وهذه الإزدواجية هى الموهبة المميزة للممثل .

إن الجزء الأول منه هو المؤدى أو العارض أو العازف ، والجزء الثانى منه هو آلة العزف التى يعزف عليها ..

الجزء الأول يستوعب الشخصية التى ستخلق أو بالأحرى كما خلقها المؤلف ..

والجزء الثانى هو الذى يحقق هذه الشخصية فى شخصه هو ..

ويجب أن يكون رقم واحداً سيداً لرقم اثنين وهذا يعنى أن الممثل يظل مسيطراً على نفسه ولا ينسى أبداً أنه يؤدى دوراً فى مسرحية على خشبة مسرح و أمام جمهور، ولابد أن يقوم بالحكم على نفسه .. ولن يتسنى له ذلك إلا إذا كان محتفظاً بامتلاكه لذاته . أى أنه لا يجب أن يشعر حتى " بظل " المشاعر التى يصورها .

وكلما كانت سيطرة رقم واحد (العازف) على رقم اثنين (الأداة) أعظم أى كلما كان التحكم فى الشعور أكبر كلما كان الفنان أكثر عظمة . وهكذا ارتبط اسم كوكلان بنظرية التمثيل غير الانفعالى .. Anti - motional

كوكلان إذن على وفاق مع ديدرو فى أن الممثل كفنان لا يحتاج لتجربة الانفعالات لكى يوصلها خلال العرض بشكل حقيقى ، مثله مثل عازف البيانو الذى لا يلزم له أن يكون فى هوة اليأس والحزن ليعزف المارش الجنائزى لشوبان أو بتهوفن بجدارة وكفاءة .

ويحدد كوكلان المهام الملقاة على عاتق رقم واحد (العازف) كالآتى :

١ - أن يبحث عن روح المؤلف

٢ - أن يفهم النص المعين إذ أن نصوص المؤلف الواحد ليست كلها متشابهة .

٣ - أن يعثر على الفكرة فى كل مسرحية وأن يستوعب الشخصية كجزء متناغم وفعلى منها . ويطلب كوكلان من رقم اثنين أن يكون أداة أكثر مرونة وثراءاً وتنوعاً وذلك بتحسين الصوت وتهذيب النطق للألفاظ .

ومن هنا نشأ الخلاف بين كل من كوكلان وإيرفنج ، فقد لاحظ الأول ، كما خط ذلك فى كتابه ، أن إيرفنج كان واحدا من الممثلين الذين تؤثر فيهم الأنا ego

تأثيراً كبيراً وأن فرديته الخاصة تظهر بوضوح فى جميع الأدوار التى يؤديها .. إنه لا يذهب إلى الدور ويكتسى بمظهره بل إنه يجعل الدور يأتى إليه ويكسوه بذاتيته . ثم أكد كوكلان على أن الممثل يجب أن يكون الشخصية أولاً .. وهو بهذا لا يتخلى عن فرديته ، فإن كل ممثل يكون الشخصية والفنان فى نفس الوقت .

ويختلف منهج كوكلان بشكل جوهرى عن منهج ستانيسلافسكى فى الآتى :

فى منهج ستانيسلافسكى يحاول الممثل أن يفهم ذاته من الداخل والخارج ، أن يحفر داخل خبراته الخاصة وذاكرته الانفعالية .

أما فى منهج كوكلان فإن الممثل يكشف عن ويركز على ماهو أكثر من ذاته .. ولا يعنى هذا أن الممثل يتجاهل فرديته الخاصة به .

كان كوكلان يبدأ مع النص ، وعن طريق غريزته هو وذكائه وخياله يقوم بتجميع أجزاء الشخصية التى رسمها المؤلف حسب تخيله هو (تخيل كوكلان) . لقد كان يمزج فرديته مع فردية المؤلف ، ويحصل على نموذجه الخاص به بواسطة تكنيك عالى الجودة .

كان كوكلان يؤمن أن مهمة الممثل الأصيل على المسرح ليست أن يكون الشخصية (أن يعايش الدور) بل أن يعرض ماهى الشخصية عن طريق تكنيك .

وقد لاحظ ستانيسلافسكى أن ممثلى كوكلان يعيشون أدوارهم فقط فى البروفات كتحضير لمزيد من العمل الفنى ولإتقان الشكل الخارجى واعترف بأن هذا من الفن المعترف به والخلاق وأن الإنسان يستطيع أن يتلقى عنه انطباعات عظيمة .. ولكنه حذر من أن تلك الانطباعات لا تدفئ الروح ولا تتعمق فيها .. إن تأثيرها حاد ولكنه لا يدوم ..

إن هذا النوع من الفن ليس أقل جمالاً ولكنه أقل عمقاً .. إنه مؤثر بشكل مباشر أكثر من كونه فعالا بشكل حقيقى .. إن الشكل فيه يثير الاهتمام أكثر من الموضوع

. إنه يؤثر فى حواس سمعك وبصرك أكثر مما يؤثر فى روحك .. ولذلك فإن ستان قد رفض منهج كوكلان بحجة أن المشاعر الإنسانية الرقيقة والعميقة تطالب بانفعال طبيعى فى نفس اللحظة التى تظهر فيها أمامك مجسدة .. وقال : "فى فننا يجب أن تعيش الدور فى كل لحظة ، وفى كل مرة " .

ويرفض كوكلان رفضاً باتاً مبدأ معايشة الدور ويتساءل كيف يتسنى لهذا الممثل الذى يعايش الدور أن يجسد شكله الخارجى المسرحى بإتقان .

ويرد ستان أن هذا سوف يحدث فى الوقت المناسب . إن الزمن لا ينقى فحسب بل إنه يحول أيضاً حتى الذكريات الواقعية المؤلمة إلى شعر ، إلى فن ، فى النهاية سيجد شكلاً وتعبيراً جميلاً ملائماً للمسرح .

ويطالب المتطرفون من أنصار هذا الاتجاه ، الممثل بأن يتقمص الشخصية التى يؤديها ويندمج بها إندماجاً كاملاً مثل شيبكن رائد المدرسة الواقعية فى فن التمثيل فى روسيا .. عندما يقول :

" إن على الممثل عند خلق الشخصية ، أن يتجاوز شخصيته هو وخصوصيته هو ليصبح ذلك الشخص الذى رسمه المؤلف " .

وهناك بعض أنصار مدرسة المعاناة أقل تطرفاً مثل **سالفينى الممثل الإيطالى الشهير** الذى لا يطلب أن يذوب الممثل بالكامل فى الشخصية التى يؤديها ..

وقد **وافق سالفينى كوكلان عندما سجل فى كتابه " فن التمثيل "** قائلا :

- " عندما أمثل فإننى أعيش حياة مزدوجة ، أضحك أو أبكى من ناحية ، وبشكل متواز أقوم بتشريح دموعى وضحكاتى متوخيا فى ذلك أن أكون أكثر تأثيراً وأقدر على النفاذ إلى قلوب المتفرجين "

وهكذا كان التمثيل فى هذا القرن يتأرجح بين الواقعية وبين المسرحة .

بين التقمص .. Representaion وبين التقديم .. Presentation ..

سمات أربعة تميز هذه الفترة من تاريخ المسرح فى العالم :

١ ـ تبنى الواقعية الغالبيةُ العظمى من كتاب المسرح تأثراً بإبسن وتصويره الدقيق للواقع حيث تتصرف شخصياته كما نتصرف ويتحادثون بلغة تشبه تقريباً لغتنا ولكن قلة من الكتاب الموهوبين ظلت غير راضية عن الواقعية واتجهت إلى الرمزية أو إلى التعبيرية .

٢ ـ ظهر تأكيد قوى على دور المخرج باعتباره مايسترو العمل الفنى ..

٣ ـ منذ حوالى عام ١٩٢٥م أرسى ستان منهجه فى التمثيل ، ومهما وجهت إليه من انتقادات فقد وضع أصولاً وقواعد على كل ممثل أصيل أن يتبعها ..

٤ ـ ظهور السينما وشعبيتها الكبيرة قتلت ما كان يطلق عليه التمثيل " المسرحى " إن ممثل الشاشة مكبراً أضعاف حجمه الحقيقى من خلال كاميرا يجب عليه ألا يبالغ و ألا يكون متكلفاً وأن يكون طبيعياً شبيهاً بالحياة .

الرمزية .. التأثيرية .. التعبيرية

ظهرت هذه المذاهب كردود فعل ضد الحركة الواقعية والطبيعية .. وظهرت أول ماظهرت فى الفن التشكيلى والأدب والموسيقى .. وكان لابد لها أن تنعكس أخيراً على المسرح .

ولنوضح الفرق بين المدارس الثلاث ..

نفترض أن فناناً من كل منها يرسم شجرة صفصاف عتيقة ..

ـ سيرسم الفنان الطبيعى أو الواقعى صورة فوتوغرافية لها بكل ألوانها الزاهية .

ـ أما الفنان التأثيرى فيضع تأثره وانطباعه عن هذه الشجرة فى المقام الأول .. ولأنها قد ولدت داخله إحساسا مبهماً كئيباً حزيناً فإنه سيرسمها وقد ذابت فى ضباب ناعم وأخذت ألوان الأزرق الباهت والأخضر الهادئ والبنفسجى الناعم محل

الألوان الزاهية للشجرة وقد تدلت فروعها فى تراخ وبصورة مبالغ فيها ، ولكن مازال للوحة فى صورتها الأخيرة بعض الشبه بالشجرة الأصلية نفسها .

- أما الفنان التعبيرى فإنه يريد أن يبين روح الكآبة والغربة والشعور بالضياع .. يريد أن يرسم صورة تعكس الحالة النفسية المعقدة وتعبر عن الأسى والحزن الذى أثاره منظر الشجرة فى نفسه ، ولذلك فهو يستخدم اللون والمساحات والإيقاع والشكل دون مبالاة بشكل الشجرة الحقيقى .

التعبيرية

وروادها من ألمانيا هم :

رينهارد سورج	(١٨٩٢م - ٠٠٠٠)	Reinhard SORGE
جورج كايزر	(١٨٧٨ - ١٩٤٥م)	George KAISER
ليوبولد جيسنر	(١٨٧٨ - ١٩٤٥م)	Lopold JESSNER
جورج فوش	(١٨٦٨ - ١٩٤٩م)	George Fuchs

- تسعى لإضفاء معنى على كل ما يحدث داخل الأنا من خلال البحث داخل فوضى اللاوعى ، ووضع هذا المعنى تحت ضوء الوعى .

- تلجأ إلى تشويه العالم الموضوعى فى محاولة لنقل أفعال الفنان التعبيرى الذاتية إلى الآخرين بغية الحصول على ردود أفعالنا عليه .

جميع الشخصيات عبارة عن أفكار تجريدية تشبه الأحلام مختلقة من خيال المؤلف .

- الأحداث متناثرة مثل الشظايا وغير متصلة لا تقع فى الطبيعة وإنما وسط أشكال رمزية أو فى الفراغ .

- الممثلون كثيراً ما يغنون أو ينشدون أو يصرخون ، لأن العامل الرئيسى هنا هو التأثير الصوتى لا تأثير المعنى .. ولذلك يجب أن يكون للصوت تأثير انفعالى مباشر تقديمى تماماً ، مضاد للواقعية ومن ثم أكثر مسرحة .

- وكذلك الحركة . فالممثلون يتحركون ويومئون بحركات مفاجئة ، مدروسة ،

ميكانيكية تكاد تشبه حركات الماريونيت .

وقد تبلورت هذه المذاهب الفنية فيما أصبح يسمى :

مسرحة المسرح أو المسرحة أو التمسرح .... Theatricality

وتعنى استخدام وسائل العرض المسرحى استعمالا يناقض استخداماتها الواقعية أى كل ما من شأنه الإيهام بالواقع .. وعلى هذا فإن المسرحة تلجأ إلى الاستخدام الخيالى والحيل والمبالغات المسرحية والجروتسكية والكاريكاتيرية بهدف أن يصبح المتفرج واعياً بأن ما يشاهده مسرحاً وليس جزءاً من الواقع .

أدولف آبيا .. Adolphe APPIA
(١٨٦٢-١٩٢٨م)

- نادى بما نطلق عليه تعبير " المسرح الشامل " وهو المسرح الذى تمتزج فيه عناصر التمثيل والمناظر والإضاءة والموسيقى والرقص والشعر فى وحدة عضوية كالآتى :

- اعتبار الجسد البشرى الحى هدفاً ووسيلة ..

يقول :

" إن نظام تناغم (إنسجام harmony) الحركة مع الموسيقى هو الوسيلة الفنية الوحيدة للوصول إلى الفن الحى " .

- تجسيم المناظر بأبعادها الثلاثة لكى تتوأم فى توافق وانسجام مع الممثل ذى الأبعاد الثلاثة الذى يتحرك داخلها .

- وجود الدرج والمستويات والأعمدة والعلاقات المنسجمة للخطوط .

- تحويل الإضاءة إلى عنصر درامى فعال يعمل على تقوية التأثير الدرامى لكل من الممثل والمنظر ويضمهما معه فى وحدة متكاملة .

يقول :

" مع الإضاءة الجيدة ، يذوب الممثل في البيئة التي تحيط به ، فيخرج من هذا كله كائن عضوى متكامل " .

ماكس رينهارت ... Max REINHARDT
(١٨٧٣ - ١٩٤٣م)

١ - كان تصميمه المعلن هو أن يحرر المسرح من أصفاد الأدب وكان قولته الشهيرة " المسرح يتبع المسرح "

٢ - برغم تألق رينهارت اللامع كمخرج ينتمى إلى ما يسمى بالمسرح الشامل وحركة " مسرحة المسرح " فإنه كان مهتماً اهتماماً كبيراً بالتمثيل والممثلين .. ولكن من المقطوع به أنه كان يفرض أسلوبه الذاتى على الجميع .. وكانت لمسته للممثلين تشبه نوعاً من التنويم المغناطيسى بحيث أن بعضاً من ممثليه كانوا لا يستطيعون استبعاد تقليده ويعجزون عندئذ عن تطوير فرديتهم الفنية .

كان رينهارت يعرض أمام فريقه كيفية الكلام والحركة التى يريدها من كل منهم ، وكان يجبر الجميع على فعل مايفعله ، ومعظمه معد بالتفصيل من قبل ومدون فى نسخة التلقين .. يقول رينهارت : " إفعل كما أقول لك أو إفعل كما أفعل " .

- قال عنه أحد ممثليه : " إن شخصية رينهارت تتسلط تماماً على المرء لدرجة أنه يجب أن يقلد كل نبراته وكل مقاطع التشديد عنده وكل حركاته .. لم يكن يسمح لممثليه بمنهج يتدربون من خلاله على رسم الشخصيات وبهذا محا فردياتهم تقريباً " .

٣ - حقق أحلام كريج فى اعتبار المخرج فناناً خارقاً فكان فى إخراجه يجمع بين المخيلة والتأثير المسرحى والإبهار .. وأخرج عدة عروض مسرحية مميزة لشخصيته

هو أكثر مما تعبر عن شخصية المؤلف ولعل أكثرها تعبيراً عن آرائه هو إخراجه لمسرحية " المعجزة " وهو نص يخلو من الحوار .

٤ ـ يحذو رينهارت حذو مايرهولد فينحو نحو " المسرحة " وبدلاً من الإغراق فى "الكلمة " ينشد الارتجال والميم والبانتوميم والرقصة والأغنية والهزل والمجون فى موضوعات تنقد النظم السياسية والإجتماعية بشكل كاريكاتيرى .. وهو ما نطلق عليه اسم الكباريه السياسى .. ثم ينحو رينهارت بعد ذلك إلى المسرحة المتكاملة حيث يعطى فرصة أوسع للفنون التشكيلية لتحقيق ذاته دراميأ .

والكباريه باللغة الألمانية يعنى منتدى للمناقشة وليس بمعناه المصرى عندنا كما يخلط الكثيرون .

جورج فوش ... George FUCHS
(١٨٦٨ ـ ١٩٤٩م)

مخرج ألمانى مضاد للواقعية ، تبنى شعار إعادة مسرحة المسرح وهاجم بعنف فى بيانه " ثورة المسارح " (١٩٠٩م) الممثلين الذين تدربوا مثل القردة ، على تقليد الجعجعة الفارغة والسلوك التافه للحياة اليومية لينسخوا شذرات عابرة مما هو عرضى وواضح حتى يتمكن ذوو العقول السوقية والمستكينة أن يتأوهوا قائلين : آه.. تلك هى الحياة ..

وحث فوش الممثلين على تجنب كل ما هو أدبى وسيكولوجى وطبيعى ، فى محاولة لإضفاء تعبير جسدى كامل على المفاهيم الذهنية والانفعالية ..

وأكد فوش على أن الإيقاع هو العامل الأساسى والجوهرى فى فن الممثل : الإيقاع فى الحركة وفى الإلقاء وفى الإيماءة .

إدوارد جوردن كريج .. Edward Gordon CRAIG
(١٨٧٢ـ١٩٦٦ م)

تأثر كريج بـ آبيا والمسرح الشامل .. ودعا إلى الخيال على المسرح .

يقول كريج : " أنا أومن بالزمن الذى سوف يكون فى مقدرونا فيه أن نخلق أعمالا فنية فى المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة وبدون استعمال الممثلين " .

" إن المسرحية قد أعدت لوظيفة واحدة هى القراءة أما اكتمال الطقس المسرحى فلا يكتمل إلا على المسرح باستخدام أبجدية المسرح المعطاة وهى : أن الفن المسرحى ليس التمثيل أو النص وليس المناظر أو الرقص إلا أنه يتألف من جميع العناصر التى تتكون منها هذه الأشياء .. إنه يتألف من الحركة المسرحية التى هى روح التمثيل Action ومن الكلمات Words التى هى الجسم ومن الخطوط والألوان التى هى القلب النابع للمشهد ومن ضبط الإيقاع الذى هو قوام الرقص . وليس من بين هذه العناصر ما هو أكثر أهمية من الآخر " .

" والشاعر الحق هو الذى يستخدم العناصر السابقة متداخلة فى بعضها .. وهذا الفنان الذى يوالف بينها هو المخرج .. هو شاعر المسرح .. فنانه وسيده .. هو الفنان الخارق الذى يهيمن على الجميع بما فيهم المؤلف " .

" نحن نذهب المسرح أساساً لنشاهد المسرحية لا لنسمعها "

" الدراما فن ناقص حتى يمثل "

" ومن هذا المنطلق استقيت عقيدتى .. (ما من مشهد اشتغلت فيه ، قد تم تنفيذه لصالح المشهد ذاته ، لم أكن أفكر إلا بحركة الدراما .. بالممثلين وباللحظات الدرامية .. كنت أرى أن " الأشياء تستطيع " . ولذا فإنها يجب أن تلعب أدوارها تماما مثل البشر وأنها تستطيع أن تتوحد مع الممثل وأن تستدعى الممثل لاستخدامها) .

وفى المجال التطبيقى فإن ثورته انحصرت فى خطوط أساسية ثلاثة :

١ ـ معاداته للواقعية : إن جو الفن هو جو الحلم والأسطورة والخيال والجمال والسحر .

٢ ـ ثورته التشكيلية فى المناظر والملابس والإضاءة التى يجب اعتبارها تفسيراً للمسرحية .. وعلى هذا : يجب أن يكون المخرج فناناً تشكيلياً

٣ ـ ثورته العارمة على الممثلين وفن التمثيل .

فى كتابه الفن المسرحى كتب يقول :

" إن تدريب فرقة من الممثلين على أن يعرضوا على المسرح أفعالا نشاهدها فى كل صالون أو نادى أو حانة أو سندرة يبدو للجميع حماقة لا أكثر ..

هذا الميل نحو الطبيعى لا علاقة له بالفن ، وهو بغيض عندما يظهر فى الفن ، مثلما يكون التصنع بغيضاً عندما نلقاه فى الحياة اليومية .. علينا أن نفهم أن الشيئين منفصلان وأن نترك كل شىء فى محله .

إن كل الفن وكل التمثيل له علاقة بالفكر المتأنى الذى يخلق روح الشىء ، والشخص الذى لا يعير الفكر التفاتا بإمكانه أن يكون نصف ممثل فحسب .. إن الممثل الكامل هو الذى يتمكن دماغه من الفهم والتخيل ويرينا كل الرموز الصحيحة لكل ما تحويه طبيعته . هذا الممثل لن يهتاج ويثور جيئة وذهاباً فى عطيل ، مديراً عينيه فى محجريهما وشاداً على قبضتى يديه لكى يعطينا انطباعا عن الغيرة ، بل سيأمر عقله أن يبحث فى الأعماق ليعرف كل ما يكمن فيها ثم ينتقل إلى عالم آخر ، عالم الخيال ، وهناك يضع رموزا بعينها من شأنها ، دون الكشف عن العاطفة المجردة ، أن تحدثنا عنها مع ذلك فى وضوح .. إن الممثل الأمثل الذى يفعل ذلك سيكتشف مع الوقت أن الرموز يجب أن تصنع أساسا من مادة موجودة خارج شخصه هو .

عندما يكون ذهن الممثل أقل قوة من عاطفته ، وعندما تكون معايشة الدور هى فقط

ما يهم ، عندئذ تكون العاطفة قادرة على أن تتغلب على العقل لتعمل على تدمير ما يخلقه العقل ، ولابد في حال كهذه أن يتكرر وقوع الحوادث .

إن الممثل البشرى الذى لا يستطيع ، أو لا يريد ، أن يصمم تعبيره بواسطة أداته عليه أن يذهب . فلنتخلص أولاً من الممثل لنتخلص بعد ذلك من الوسائل التى تقوم عليها الواقعية المسرحية الوضيعة التى تزدهر فى ظلها .. ونحن إذا تخلصنا من الممثل فلن يكون ثمة مخلوق حى يوقعنا فى مشكلة الربط بين الواقع والفن .. يجب أن يذهب الممثل إلى الجحيم ليحل محله التمثال الذى لا روح فيه ـ الممثل الدمية ـ الدمية الأعلى ـ Upper Marionette . الناطقة القادرة على تنفيذ الآراء التى تتفتق عنها مخيلة المخرج وعبقريته .. إن المخرج هو المجدد الوحيد المحتمل لفن المسرح الحقيقى الذى يمكنه أن يتحكم فى هذه الماريونيت ويقوم بتوجيهها ، كأعضاء الأوركسترا ، فى سبيل خلق صنعة نبيلة ".

جاك كوبو .. Gaques COPAU
(١٨٧٨ـ١٩٤٩م)

فى منتصف عام ١٩١٣م ، إزاء سخط كوبو على مسرح يعانى من افتقاره للتوجيه والانضباط ، ومن النهم للربح ، وغياب المثال الجمعى .. وإزاء تقززه من النجوم الكبار الذين يهبطون بعروض المسرح لتفقد توازنها ويجذبون انتباه الجمهور لأنفسهم بدلا من المسرحية ، ويقللون من موهبة المؤلف باستخدام مسرحياته كأداة لتحقيق نجوميتهم فحسب ، وإزاء تصميمه على وضع نهاية للتمثيل الردئ ، أكد أنه لكى يستعيد المسرح فنه وجماله يجب أن يتحرر من فوضى مسارح البوليفار ..

ولذلك فقد أسس مسرح الفيوكولوميه .. Vieux colombier واختار فريقه من عشرة أساسيين منهم شارل ديللان و لويس جوفيه ..

ثم أذاع ما أطلق عليه اسم المانيفستو

وهو بيان ثورى فنى ضد المسرح التجارى وضرورة إنشاء فرقة لا تقوم على نظام النجوم ..

(إننا سنمضى فى محاولة إعطاء طلابنا الانتباه والتجربة للجسد الإنسانى و لكن هذا لا يعنى أننا نحاول تدريب رياضيين .. إن ما نحتاجه هو إيجاد تحسن جسدى قابل لتكييف الممثلين لأى حدث يباشرونه .. وهو أن تكون كل حركة مصحوبة بحالة داخلية من الوعى المميز للحركة التى تؤدى .. إن على الممثل أن يكتسب إدراكاً تشريحياً لجسده وسيطرة عقلية على أدائه .. لا مجال للتكلف من أى نوع سواء من جانب الجسد أو العقل أو الصوت .. إن نقطة البدء للتعبير هى حالة الهدوء والاسترخاء والسكينة والبساطة ..)

وقامت مدرسته على العناصر الآتية :

١ ـ الكاتب هو المبدع الرئيسى والجوهرى لأن الدراما الأدبية يجب أن تظل هى روح المسرح .. وفى هذا كان متعارضا مع كريج ..

٢ ـ المخرج يعيد خلق نص ويحوله إلى صورة أو شكل . هذا الشكل ، لكى يكون صحيحاً ، يوجد فقط فى النص كما وضعه الكاتب وليس فى الطبيعة أو مشابهة الحياة .

إن النص الجيد ، كما يقول كوبو ، يحتوى مسافات زمنية .. حركات وإيقاعات .. يمكن مقارنتها بتلك الموجودة فى الموسيقى .. وعلى هذا فإن الأسلوب الملائم للمسرح هو الأسلوب الشاعرى ..

وفى هذا كان كوبو يضاد المسرح الواقعى ، مختلفا عن ستانيسلافسكى .

٣ ـ الممثل هو الحضور الحى للمؤلف ، هو من يمنح حبكته جوهرا وحياة . كل شىء هو عمل الممثل ومن أجل الممثل وكل ما يبقى زائد عن الحاجة .

وعلى هذا فإن الوظيفة الأساسية للممثل هى خدمة فكرة المؤلف ، أن يجعلها

واضحة ومفهومة .

٤ ـ طبق نظريات المنّظر السويسرى آدولف آبيا بأن جرد خشبة المسرح من كل الميكنة والزخرفة التى كانت سائدة وقتها لكى يؤكد تواجد الممثلين فى الفرا غ .

فى مسرحية الحب طبيب لموليير :

كان المشهد الافتتاحى عبارة عن منضدة ومقعدين بظهر عال وخلفية بلون الشمس الذهبى واقتصر منظر آخر على سور حديدى وستائر داكنة الزرقة .

فى مسرحية ثرثرات باربرين لألفريد دى موسيه :

استخدم فقط كرسيا ومنضدة ووسادة ووضعهم عند مقدمة خشبة المسرح .

فى مسرحية الليلة الثانية عشر لشكسبير :

احتوت غرفة أوفيليا على دكة خضراء نصف دائرية وشجرتين مزهرتين وسلالم أمام ستائر زرقاء .

ولكن كوبو .... فشل فى حملته ضد الاتجاه الاتجارى والواقعية فى المسرح .

كتب أندريه جيد .. Andre GIDE (١٨٩٦ ـ ١٩٥١م)

" كان كوبو يناضل ضد حقبته الزمنية ، كما يجب أن يفعل أى فنان جيد ، لكن الفن الدرامى لديه ذلك العائق المخيف : أنه يجب أن يروق للجمهور ، أن يعتمد على الجمهور ويضعه فى حسبانه رغم أن الواقع يقول إن الحق ليس دائما فى جانب الأغلبية .. كان كوبو ، رغم ادعائه بغير ذلك ، يعمل من أجل قلة منتقاة ، كان يريد الوصول إلى الكمال ، إلى أسلوب ، إلى النقاء . "

الكارتل : الأربعة

أطلق هذا الاسم على أربعة من رجال المسرح فى فرنسا هم : شارل ديلان ـ لوى جوفيه ـ جاستون باتى ـ جورج بيتوف .

شارل ديللان .. Charls DULLIN (١٨٨٥ - ١٩٤٩م)

- واصل جهود كوبو .

- افتتح مسرح الأتيليه L`Atelier

- أبرز فى عروضه السمات الغامضة والشاعرية والغير مألوفة فى النص الأدبى .

لوى جوفيه .. Louis JOUVET (١٨٩١ - ١٩٥١م)

- سار على نهج كوبو

- ترك كوبو وذهب ليعمل فى فرقة الكوميدى دى شانزيليزيه .

COMEDIE DES CHAMPS-ELYSEES

- ركز على مسرح لغوى يعطى فيه النص المقام الأول .

- آمن أن الصدق عند الممثل (أساس منهج ستان) ليس ضروريا بل وضارا ، وأعلن أن الصدق الحقيقى على المسرح هو السعى إلى الخداع .

- إن على الممثل أن يدرك أن وجوده على خشبة المسرح يتكون من الجمهور وزملائه الممثلين والشخصية التى يلعبها . وبهذا يتعلم منه الادعاء .. وهنا فقط يعترف بعدم صدقه وبأن له طبيعة مزدوجة وأن مايسميه فنا إن هو إلا صنعة أو مهنة .. وهكذا يستطيع الممثل أخيرا أن يسيطر على مشاعره ليصبح حلقة الوصل بين الكاتب والجمهور .

جاستون باتى .. Gaston BATY (١٨٨٥ - ١٩٥٢م)

- كان ، شأنه شأن جوردون كريج ، لا يوافق ديللان ولا جوفيه على احترامهم للكاتب المسرحى . كان يرفض تسلط النص على العرض . وكان يرى أن الكلمات إن هى إلا نواة فحسب أما الإخراج وتجسيد العرض فهو الثمار .

كان باتى من خلال وسائل العرض الأخرى يرجو أن يرفع الإخراج إلى درجة أهمية كتابة المسرحية .

بيتوف .. PITOEFF

كتب الناقد الأمريكى ستارك يونج Stark YOUNG (١٨٨١ - ١٩٦٣م) مؤلفين عن المسرح هما :

الوردة فى الدراما .. ١٩٢٣م Flower in Drama

المسرح .. ١٩٢٧م The theater

لم يكن يونج يثق فى ميل ستانيسلافسكى إلى الاعتماد على الحقيقى والداخلى والصادق وما إلى ذلك من اصطلاحات ..

ومع ذلك فقد كان يصر دائما على أن يربط فن المسرح بالحياة وأن نقرأ دلالته من الحياة ..

يرى يونج أن الهدف من أى عمل فنى ، ليس أن يسجل العالم الموضوعى من حولنا، بل أن يوقظ فينا الخبرة أو التجربة التى امتلكها الفنان وجاهد لإعادة خلقها وإيقاظ الحياة فيها ويعنى هذا أن الحكم على العمل الفنى لا يأتى من قدر مشابهته لشىء ما فى الحياة بل يأتى من كونه كاملا فى حد ذاته له فكرته الأساسية وهدفه المرسوم كما عبر عنه هذا الوسيط أو ذاك سواء كان لحنا أو صورة أو عرضا مسرحيا ..

وبالتالى فإن التمثيل المشابه للحياة ليس فنا .. وإنما يكون فنا .. عندما :

١ - يأخذ الواقع الذى يصوره ثم يصوغه فى فكرة ثم يضيف إليه شيئا لم يكن موجودا من قبل .

٢ - يعيد خلق هذه الفكرة عن طريق أدواته المسرحية صوتيا وبصريا وفى تعاون صريح مع الجمهور .

ويعترف يونج أن الممثل يستطيع أن يمثل بشكل واقعى وينال الإعجاب ، كما أن المسرحية التى تستخدم الواقعية ربما تكون عظيمة ، ولكن هذه الواقعية ليست هى الطريقة الوحيدة على المسرح ، وفى إدمانها وتعميمها خطر شديد يتمثل فى أنها تجعل الممثلين محدودى القدرة :

- لأنهم يحُصرون فى شخصيات نمطية مما يفسد التمثيل كفن .

- لأنهم يعتقدون أنهم على المسرح كشخصيات شبيهة بالحياة ، يجب أن يكونوا أشخاصا غير أنفسهم ، وهذا خطأ فادح ، فكما أن المسرح ليس هو الحياة بل هو فن ، فالممثل ليس شخصا آخر لكنه دائما نفسه .. فى كل دور يؤديه هو نفسه .. لكنه يكون نفسه فقط كوسيط لفكرته .. إنه يستخدم نفسه ، جسده ، صوته لكى يخلق شكلا لفكرته .

- لأنهم يتعلمون أن يعرضوا على الجمهور العواطف التى خبروها بوضع أنفسهم مكان الشخصيات لكى يصلوا إلى الصدق والطبيعية إلى آخر هذه الخصائص (مدرسة ستانيسلافسكى) لكن مجرد إخلاص النية لا تضع الممثل بالضرورة فى مكان الشخصية ولا مجرد أصالة العاطفة من جانب الممثل يعطينا العاطفة الصحيحة للشخصية ..

إن ما يهمنا هو الدور وليس الشعور الطبيعى للممثل .

ويصل يونج إلى أن الممثل العظيم يجب أن يعمل بدرجة أقل على كونه قابلا للتصديق وعلى الإحساس الصادق بالعواطف وعلى معايشة الدور ، وأن يعمل بدرجة أكبر على خمسة مجالات هى :

- التمسرح الذاتى .

- مصادر قوته الطبيعية وخاصة صوته .

- الإحساس بالإيقاع .

- الإحساس بالحركة والخط .

- المحاكاة ، التى ستعطيه نوعا من الواقع الراسخ ليبدأ به والذى يمكنه تبديله ودفعه ليحقق غاياته الخاصة .

Alexander TAIROV ألكسندر تايروف

أسس فى ديسمبر من عام ١٩١٤ بموسكو ، مسرح الكاميرنى .. Kamerny (مسرح الغرفة أو المسرح الحميم) متأثرا بعدة مدارس :

مدرسة كوكلان الذى نادى بصدق الطبيعة مع صدق الفن .

مدرسة فوش ومايرهولد (وقد عمل معه كمساعد مخرج) الذى دعى إلى مسرحة المسرح .

مدرسة كريج الذى كان يأمل فى خلق ما أطلق عليه الماروينت الأعلى .

كان المسرح الكاميرنى هو احتجاج تايروف ضد العادات الثابتة الجامدة وأشكال الواقع النمطية وإعادة خلقها فى الفن ، وضد الاهتمام المصطنع بكل من المسرح الطبيعى والمسرح الرمزى والمسرح الكُتبى (الذى يعتمد على الكتب) ..

" إن العرض المسرحى يجب أن يكون أكثر من مجرد إلقاء جماعى للأدب كما أنه لا ينبغى أن يكون عين كاميرا .. إنه فن قائم بذاته وله نظامه وتكنيكه الخاص .. وإن جوهره وما يميزه بحق هو الحركة .. إن الممثلين فى حركاتهم المرسومة وبملابسهم وسط تكوينات منظرية تبرز تلك الحركات يجعلون المسرح بالفعل أكثر تمسرحا " ..

وتأكيدا لذلك كان تايروف يطلب من ممثليه ألا ينسوا أبدا أنهم على خشبة المسرح . خلافا كاملا مع ستان الذى كان يطلب من ممثليه أن ينسوا تماما أنهم على خشبة المسرح .

يقول تايروف :

" بالتأكيد ليس كافيا أن نطلب من الممثل أن يشعر فحسب .. كلا .. يجب أن يكون الممثل قد تدرب طويلا وبنشاط على أن يعبر ، على أن يوصل للجمهور ، يجب أن يتعلم كيف يستخدم جسده ، يديه ، ذراعيه ، ساقيه ، رأسه ، عينيه (كما يفعل راقص الباليه) صوته و كلامه .

يجب أن يتعلم كيف يستخدم مادته الفريدة (أدواته) كما يستخدم الرسام مادته والموسيقار أداته . وبعد ذلك يجب على الممثل أن يستخدم تكنيكا (صنعة) بارعا وحيوية بالغة وحرصا أكيدا لكى يخضع مادته تلك لإرادته الخلاقة لكى يجبرها على اتخاذ الأشكال الضروية " .

ومادة الممثل الأساسية هى جسده لأن الحركة أهم من الإلقاء ، من وجهة نظره .

يقول :

" إن فن البانتوميم هو أنقى الأشكال المسرحية "

يقول أيضاً :

" كما ينبغى أن نخضع الإلقاء للأصول الموسيقية والإيقاعية .. أما المنظر فهو شكل معمارى Architectural أكثر منه تصويريا Picturial .. إنه منظر مشيد تجريدى عبارة عن سقالة تسند بضع منصات مجردة على مستويات مختلفة مبهرة للمتفرجين " .

وإمعاناً فى المسرحة ، وبعداً عن الواقع ، جعل تايروف ممثليه يستخدمون ماكياجاً عجيباً مفرطاً فى الغرابة ليكون على يقين بأنهم لن يشبهوا أى أحد من الحياة الواقعية ، وبهذا يصبحون أشخاصا متفردين فى أعين المتفرجين .

صعق تايروف ومايرهولد أعضاء الحزب الشيوعى وأثارا غضبهم بعروضهم المضادة للواقعية بشكل فاضح فاعتبروهما جماليين لدرجة لا تصلح للدولة الشيوعية الجديدة .

ونادى تايروف بأن الفن لا حزب له .. إنه مثل الهواء والماء والشمس يضىء للجميع بإشعاعاته ..

وصرخ نقاد الحزب : مسرح الكاميرنى هو مسرح الانحطاط ، لقد فقد الكاميرنى اتصاله بالجماهير . الكاميرنى فاسد إيديولوجيا .

فيسيفولود مايرهولد .. Vesvolod MEYRHOLD
(١٨٧٤ - ١٩٤٠ م)

أسس كونستانتين ستانيسلافسكى هو وزميله نيميريفتش دانشنكو .. Nemirivich DANCHENKO (١٨٥٨ - ١٩٤٣م) مسرح الفن بموسكو الذى تكون من أعضاء جمعية الفن والأدب التى كان يرأسها ستان . وكان رائدهما فى ذلك دوق ساكس مينينجين .

وسار ستان من خلال مسرح الفن شوطا فى تحقيق الدقة الواقعية ، ولكن مايرهولد ، أحد تلامذة ستان النابهين ، تبرم بهذه التقاليد الواقعية ، فترك مسرح الفن ليبدأ مع جماعته الخاصة فى الأقاليم باحثا عن شىء جديد فى الفن يحمل روحا أكثر حداثة ومعاصرة .

أحس ستانيسلافسكى أنه قد وقع فى فخ الواقعية التى قام هو نفسه لتحقيقها وبدا له أن المسرح متخلف إذا قورن بالفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والنحت .. وخلال هذه الفترة التقى من جديد بتلميذه مايرهولد وقرر أن يساعده فأنشأ ستوديو المسرح وترك لمايرهولد مع جماعته الشبان أن يضع أفكاره موضع التنفيذ .. وكان المبدأ الأول فى الاستوديو الجديد هو أن الواقعية واللون المحلى أصبحا بلا جدوى ولا يجتذبان الجماهير .

يقول مايرهولد : " لقد حان وقت اللاواقعية فى المسرح . من الضرورى أن نصور الحياة لا كما تحدث فى واقع كل يوم لكن كما نحسها إحساساً غائماً فى أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحى . "

" إن الغرض من التمثيل هو أخذ الجمهور فى رحلة إلى الخيال وتسليته فى الطريق بالبراعة التكنيكية ، بالإيماءة المبتكرة اللائقة فى المسرح فقط .. أما من يريد مشاهدة ما هو طبيعى فليذهب إلى السينما " .

ـ شاهد ستانيسلافسكى بروفة بالملابس لمسرحيتين من إخراج مايرهولد وأحس بأن الممثلين كانوا أصغر وأقل نضجاً مما يجب .. وهناك أدرك الهوة القائمة بين أحلام المخرج وبين تحقيقها .

ثم قدم ستانيسلافسكى بنفسه بعض التجارب المسرحية معتمداً على وسائل العرض المسرحى مثل الجرس الخارق لـ ... هويتمان ودراما الحياة لـ .. كنوت هامسون .. ولكنه اكتشف أن ممثليه لم يتقدموا خطوة واحدة إلى الأمام .. كانت هذه التجارب المسرحية ، شأنها شأن أى ثورة منظرية فى المسرح ، لا تستطيع أن تتجاوز حدود المنظر .. ومن يومها بدأ يحصر عمله واهتمامه فى دراسة وتعليم القدرة على الإبداع الداخلى للممثل .

تم إغلاق الاستوديو فى ١٩٠٦م ..

ولكن مايرهولد مازال سائراً فى أسلوبه .

" المسرح ليس مجرد محاكاة شاحبة للحياة وإنما هو شىء أكثر عظمة وأعمق تعبيراً من الحياة نفسها " .

فى رحلة بحثه عن أسلوب ، تأثر بمسرح الميم الإغريقى وبكوميديا الأقنعة الرومانية القديمة وبالمغنين الجوالة فى العصور الوسطى والمغفلين Zanies الروس القدامى وبالكوميديا ديلارتى الإيطالية وبالممثلين الجوالة فى بريطانيا واسبانيا واستلهم المسرح الشعبى باليابان والصين ..

ومن كل هؤلاء وجد أسلوبا واحدا مشتركا للمسرح الشعبى تتميز ملامحه بالآتى :

ـ عدم التظاهر والإدعاء وإنما الصراحة والوضوح فى الشكل المسرحى ، فكان الممثلون غالبا ما يخاطبون الجمهور مباشرة ، ولم تكن هناك أية محاولة لتغطية الكشافات أو إخفاء هياكل السقالات التى تحمل البرتيكابلات .

ـ شكل المسرحية لا مضمونها هو الاهتمام الأول .

يقول مايرهولد : " هناك شيئان أساسيان فى إخراج مسرحية : الأول أن نكتشف

فكر المؤلف والثانى أن نقدم هذا الفكر فى شكل مسرحى .. هذا الشكل أسميه لعبة المسرح ، وحوله ينبني العرض المسرحي كله "

- نوعية كوميدية ثرية ولاذعة .
- التحول من البطولى المتسامى إلى الدنىء القبيح المشوه والكوميدى .
- الجمع التلقائى بين الخطابية المتحمسة والاستعراض التهريجى المبالغ فيه .
- التعميم فى الشخصيات بالأقنعة .
- الاستقلال عن الأدب والانجذاب نحو الارتجال .
- سيادة الحركة والإيماءة على الكلمة .

أكد مايرهولد على عنصر الحركة واعتبرها : " أقوى وسائل التعبير فى خلق عرض مسرحى .. إن الجمهور يتعلم أفكار ودوافع الممثل من خلال حركاته .. وفى المسرح هذه الحركات يجب ألا تكون ، لابد ألا تكون ، مجرد شبيهة بالحياة .. "

وحتى يستطيع مايرهولد أن يؤكد الممثلين فى الحركة الجسمانية ألغى المناظر العتيقة الطراز المنحطة والمزخرفة أو الفوتوغرافية وطالب ، مثل مهندس من عصر العلم والآلات ، بمناظر وظيفية بشكل خاص .. وقد سميت البنائية Constructivist وهو بناء هيكلى .. تكوين من الدرجات والمنصات .. (البرتيكابلات) والمعابر (الرامبات) متجردة إلى أشكالها الأساسية ومتماسكة بسقالات ومرتبة بحيث تسمح بعرض المسرحية كاملة . فهى كل المناظر المسرحية مبسطة ومنسوجة فى منظر واحد .

ويصمم هذا المنظر البنائى دائما بحيث يستخدم بلا ستارة وبحيث ينتصب فى الساحة منذ دخول الجمهور وحتى مغادرته .

هذا المنظر لاطبيعى تماما فى تجميعه لعناصر منفصلة عن الحياة وفى عريه وفى افتقاده لكل تفصيل عرضى للطبيعة وللعناصر المعتادة كالحوائط والأسقف .

كل لوح خشب وكل عمود فيه يتم اختياره بالسؤال الصارم عن استخدامه الوظيفى

إذ أن هذا المنظر له هدف أوحد هو إبراز وتوضيح الحركة بوصفها عنصرا مسرحيا موحيا كاشفا .

" إن الكلمات ليست كل شيء .. إنها ليست إلا مخططاً أولياً على قماش لوحة الحركة .. ولذلك يجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية بشرط ألا تكون هذه الحركة ترجمة لكلمات " .

إن الحركة تحتل مكان الكلمة وتصبح مفتاح العرض المسرحى كله .

- علاقة جديدة وحميمة بين القيم الجمالية (الفنون التشكيلية) وبين الأداء التمثيلى، من أجل أن يتواءم الممثل مع نوعية المناظر البنائية ونوعية الحركة الجديدة .

وبذلك يصبح الممثل فى مستوى واحد مع عناصر العرض المسرحى ويتحول إلى مجرد عروسة (دمية) متفوقة فى يد المخرج .. وهو فى هذا يقترب من تطلعات كريج إلى (الأبرماريونيت)

- إذا كنا نعتبر مسرح ستانيسلافسكى هو مسرح الممثل حيث التناول السيكولوجى للشخصيات وحيث يتيح للممثل ، من خلال منهجه ، أن يبدع .. فإن مايرهولد ، على العكس يعتبر الممثل مجرد هذه الدمية التى يقتصر عملها على المحاكاة .

يقول ستانيسلافسكى : " لا يستطيع المرء فى مجال الفن إلا أن يلهم الآخرين ولكنه لن يستطيع أبداً أن يفرض عليهم أوامره . "

ويقول مايرهولد : " راقب ما أفعل وقم بمحاكاتى . "

ولذلك فقد نادى مايرهولد بنوعية جديدة من الممثل يمتلك ناحية التعبير بجسده .. يكون راقصاً ولاعب أكروبات ومغنياً ومهرجاً وحاوياً ومشعوذاً ومغفلاً .. ويتطلب هذا ممثلين من خريجى الكليات الحربية ليتسنى للجسد .. الممثل الجديد .. التعامل مع العرض المسرحى .

ومن أجل هذا فقد استحدث تكنيكا بالغ الدقة شديد الصرامة أسماه :

البيوميكانيك (الآليه الحيوية) ... Bio - mechanic

أو (**هندسة الحركة**) .. **Geomtrisation of mouvement**

وتعنى بتربية جسد الممثل المعتدل الصلب المتدرب والمدرب وفق نظام عصبى سليم قادر على إجراءات الفعل المنعكس أو اللاإرادى .. Reflex .

ويعنى بها على حد قوله : " تحرير جسم الممثل البروليتارى من التبعية وإعطاءه المكان الأول فى العرض وإخضاع حركته للمنطق "

وتستند نظرية البيوميكانيكا على نظرية كل من :

جيمس لانج .. James LANG

إيفان بافلوف .. Ivan PAVLOV (١٨٤٩ - ١٩٣٦م)

بنيت البيوميكانيك على مقدمة منطقية تقول إن الحياة هى حالة فيسولوجية محضة وبالتالى فإن الإنسان هو حيوان أعلى تطورا بدرجة ضئيلة من بعض الحيوانات الأخرى .. وعلى هذا فإن اتصاله بالعالم الخارجى يتم من خلال الميكنة المعقدة لجهازه العصبى الذى يصدر آليا رد فعل للمؤثرات الخارجية .. ومعنى ذلك أن كل ما كنا نطلق عليه الحياة العاطفية والإحساس الصادق والروح الخالدة هو مجرد تجمع ردود أفعال الجهاز العصبى .

وبناء على هذه النظرة الجديدة تعلم ممثلو البيومكانيك أن ينسوا الأحاسيس والمشاعر الذاتية وأن يستبدلوها بمهارات الرياضة البدنية عن طريق تدريبات الملاكمة والألعاب البهلوانية والجرى والقفز والرقص والتسلق لكى يتسم الممثل الجديد باليقظة والرشاقة والفعالية .

وتنص نظرية جيمس لانج على أن الإنعكاس اللا إرادى (رد فعل) يسبق الشعور (الإحساس) ولا يتبعه إذ يكون نتيجة له .. (جريت وخفت) ..

وقد استخرج مايرهولد من هذه الصيغة أساس الآلية الحيوية بمعنى تدريب الممثل على كل الحركات حركياً وعصبياً قبل التمثيل وليس العكس كما فى منهج ستانيسلافسكى حيث الإحساس هو الذى يحدد أو يقود إلى الحركة .

ـ ديكتاتورية المخرج

كان مايرهولد ديكتاتوراً .. أو كان الفنان الخارق .. الذى تنبع منه جميع الأفكار .. وهو أول من أطلق على نفسه اسم " مؤلف العرض المسرحى " لأن فن الإخراج ، على حد قوله ، أكثر التخصصات شمولا واتساعا .

نماذج من بعض مشاهد من عروضه التى أخرجها :

فى عام ١٩١٠ أخرج مايرهولد فى مسرح ألكسندرنسكى فى سانت بطرسبرج مسرحية **دون جوان لموليير** .. وقدم عرضا تقديميا .. Presentational كالآتى :

ـ ألغى الستار واستخدم مقدمة المسرح

ـ أبقى جميع الأنوار مضاءة طيلة العرض

ـ جعل ممثليه يؤدون بشكل صريح :

* رجال سود يغمرون المسرح بروائح نفاذة .

* آخرون يجرون بسرعة على المسرح ليلتقطوا منديلا مزركشا أوقعه دون جوان أو ليقدموا كرسيا لممثل متعب .

* سود يعقدون رباط الحذاء لدون جوان وهو يناقش سجاناريل .

* سود يسلمون قناديل للممثلين عندما يعم الظلام خشبة المسرح .

* سود يحملون العباءات والسيوف بعيدا بعد المبارزة المتهورة بين دون جوان واللصوص .

* سود يقرعون أجراسا فضية لاستدعاء الجمهور وللاعلان عن بدء الاستراحة .

فى عام ١٩٢٢م أخرج **مسرحية الديوث العظيم ..**

LE COCU MAGNIFIQUE للكاتب البلجيكى الفرنسى فرناند كروملينك Fernand CROMLYNCK (١٨٨٨ ـ ١٩٧٠م)

* لم يكن كلام الممثلين مثل المحادثة العادية بل نوعا من الحديث تم قياسه ، مرخما

ومرتلا ومحسوبا بدقة فى الصوت ونبرات الحروف الساكنة وفى مقاييس مقاطع الحروف والعبارات بغرض السخرية اللاذعة من المجتمع البورجوازى .

* ارتدى الممثلون كلهم أوفرولات قطنية زرقاء .

* كان الممثلون يتحركون ويجرون ويرقصون ويتشقلبون ويقفزون على مسرح عار تقريبا فوق أو حول هيكل مرتب من المنصات التى كانت سقالاتها مكشوفة تماما ، وتحت ثلاث عجلات بأحجام مختلفة معلقة فوق أعلى المنصة والتى ستدور بعد ذلك محوريا عند الطلب ، بينما لا يوجد أثاث بالمرة .

فى أحد المشاهد يلتقى الرجل بعشيقته

فى المسرح الواقعى يطرق الرجل الباب ، تفتح الخادمة ، يدخل الرجل ، يرى حبيبته، يتجه نحوها بخطوات متلهفه ، يبتسم ، يأخذها بين ذراعيه ثم ينعمان ببهجة اللقاء .

أما مايرهولد فقد وضع السيدة أسفل منزلق صفيحى وجعل العشيق يتسلق سلما إلى قمة منزلق طوله عشرة أقدام وعلى شكل حرف S ثم ينزلق عليه بسرعة فائقة مصدّرا قدميه ثم يطرح السيدة أرضا ويصيح صيحة تعبر عن المرح والبهجة .

فى عام ١٩٢٤م .. أخرج **مسرحية الغابة لأوستروفسكى**

* حذف الكثير من النص الكلاسيكى وأعاد ترتيبه .

* اختصر الأصل ذا الخمسة فصول إلى ثلاثة وثلاثين مشهدا .

* كان الديكور يتكون من طريق ملتف بسيط معلق كأنه جسر يبدأ من المقدمة إلى الخلف على منحدر بارتفاع يزيد عن الجسم الإنسانى .

* كان الهدف هو التصوير الهازئ البشع من طبقة النبلاء المتحللة والتجار صغار الشأن .

* استعمل العشاق هذه المرة أرجوحة أطفال وتفوهوا بتعليقات فرويدية .

* برزت خلاعة البطلة بباروكة فاقعه الاحمرار وبصوت عاطفى متأوه .

* ارتدى القس اللزج باروكة ذهبية ولحية .

* ارتدى شاب أحمق شعراً أخضرا .

* ظهرت الشخصيات المثيرة للتعاطف (العمال) بمظهر عادى .

---

* ركز كل الممثلين على الأفعال الجسدية وارتبط كل منهم بفعل مميز له : حلاقة ، تنظيف البندقية ، نشر الغسيل ، أرجحة ، تدريب على العقلة (TRAPEZE) ، عزف الأوكرديون .

- بعد ثورة أكتوبر طرح منهج " أكتوبر المسرحى " سنة ١٩٢٠م الذى كان يهدف إلى خلق مسرح دعائى نضالى ، على حد قولهم ، ويدعو إلى تقريب الفن المسرحى من الواقع الثورى .

فى أبريل من عام ١٩٣٢م نشرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى بروسيا فى صحيفة البرافدا قرارها بشأن إعادة تنظيم المؤسسات الفنية والأدبية الذى اتخذ من مفهوم ستالين (الواقعية الاشتراكية) دستورا له .. يقول القرار فيما يخص فن التمثيل :

" الواقعية الاشتراكية تتطلب من الفنان تمثيلا صادقا وملموسا وتاريخيا عن الواقع فى تطوره الثورى ، بعبارة أخرى ، يجب أن يعبر عن حقيقة شبيهة بالحياة لكن بلغة توفر للجمهور العامل منظورا ما للاشتراكية الذى يساهم فى بنائها أو لعوامل الماضى التى نتجت عنها الاشتراكية " ..

وحارب مايرهولد بمرارة قرار الحزب .. وفى عام ١٩٣٩م تجرأ أن يصرخ فى رقبائه :

" هذا الشيء التعس والتافه الذى يدعى لنفسه اسم مسرح الواقعية الاشتراكية لا علاقة له بالفن إطلاقا .. اذهبوا إلى المسارح فى موسكو وانظروا إلى المسرحيات المملة الكئيبة .. الواحدة تشبه الأخرى .. هناك حيث كانت الفكرة الخلاقة إلى وقت قريب هى فقط المفتاح .. هناك حيث كانت توجد أفضل مسارح العالم .. هناك

تتحكم الآن المقدرة الوسط الكئيبة .. أردتم أن تتخلصوا من المياه القذرة فرميتم الطفل معها .. وفى مطاردتكم للشكلية دمرتم الفن " ..

بعدها بقليل اختفى مايرهولد فى ظروف غامضة .

يوجين فاختانجوف .. Eugene VAKHTANGOV (١٨٨٣ ـ ١٩٢٢ م)

كان فاختانجوف ساخطا على التجريدات المسرحية عند تايروف ومايرهولد لأنها لم تكن إنسانية بما يكفى ، كما كان ساخطا أيضا على طبيعية ستانيسلافيسكى لأنها لم تكن مسرحية .

كتب يقول " ستان فى غمرة حماسه للصدق الواقعى ، يسعى إلى جلب الصدق الطبيعى إلى خشبة المسرح ، ولكنه لم يعثر إلا على تآلف مع مزاج المجتمع الروسى فى تلك الفترة لكن لا يعتبر كل ما هو معاصر خالداً .. كان ستان يصر على أن ينسى الجمهور أنه فى المسرح وكان يبتهج لفكرة أن الجمهور اعتاد المجىء إلى مسرح الفن ـ موسكو ـ لعرض الأخوات الثلاث ليس بوصفه مسرحا بل كما لو كان مدعوا لمنزل بروسوف ..

ولكنى أرى أن هذا الاتجاه قاده الى طريق مسدود . إن الجمهور لا يجب ان ينسى للحظة واحده أنه فى المسرح . إن مسرح الفن ـ موسكو ـ لا ينتج أعمالا فنية لأن الإبداع معدوم هناك .. كل ماينتج هناك هو ملاحظات المرء للحياة وهى دقيقة بارعة ورائعة بلا شك .

ثم إن ستان فى فورة حماس رغبته فى مهاجمة السوقية قام بإلغاء مسرحة معينه أصيلة وضرورية .

أما مايرهولد وقد جرفته الحقيقة المسرحية فقد اعتمد فى عروضه على الشكل فقط

وقام بإلغاء صدق المشاعر .

كلاهما مخطئ أو نصف مصيب فحسب .. نعم على المرء أن يسعى للحقيقة فى المسرح ، لكن عليه أيضا أن يسعى وراء شكل له طابع مسرحى .. إننى أعنى بالشكل المسرحى (أو المسرحة أو التمسرح) الطريقة التى تختلف بها المشاهد والتصرفات على خشبة المسرح عنها فى الحياة ...

ولأوضح ذلك : " المشاعر واحدة فى المسرح وفى الحياة ، لكن وسيلة ومنهج تقديمها مختلفان .. البط البرى واحد ، سواء قدم فى المطعم أو فى المنزل ، لكنه فى المطعم يقدم ويجهز بشكل له مسحة مسرحية ، فى حين أنه فى المنزل لا يعدو أن يكون قطعة من لحم طير مطبوخة بالمنزل " ..

وهكذا حاول فاختانجوف أن يحقق حلا وسطا بين الطبيعة الكاملة (العمق السيكلوجى) عند ستانيسلافسكى وبين المسرحة المتطرفة (الشكل الفنى المتألق) عند مايرهولد .

فأخذ العناصر الآتية من منهج ستان :

التركيز .

التبرير لأى سلوك يفعله الممثل على المسرح .

قراءة المؤلف بين السطور .

تطوير السيرة الذاتية لكل شخصية .

استئصال أكلشيهات التمثيل العفنة .

وأخذ عن مايرهولد الأفكار الآتية :

- تحرير المسرح من تسلط فكرة مشابهة الواقع .

- تحرير الممثل من سلطة اللاوعى مؤكداً على المزيد من المسرحة على المسرح ، وعليه قام بتعليم الممثلين أن حقيقة المسرح تكمن فى تمثيل أو عرض الشخصية .. presentation ثم أضاف المسرحة ..

وسمى منهجه هذا بالواقعية الخيالية (الفانتازية)

أراد فاختانجوف أن يوحد المسرح بين ستان ومايرهولد .. بين المضمون والشكل .. بين صدق الإحساس والمسرحة ..

واعترف ستان أن فاختانجوف اكتشف أخيرا ما كان يسعى هو إليه لسنوات ولم يستطيع العثور عليه .

نماذج من بعض مشاهد من عروضه التى أخرجها :

الدايباك تأليف أنسكى

* عمل عاما بأكمله مع ممثلى هابيما الذين كانوا يتحدثون اللغة العبرية الكلاسيكية وحولهم إلى ممثلين مثيرين للإعجاب ذوى خيال ومؤسلبين .

* أمر بتنفيذ ديكور تكون من حوائط مائلة وسلالم معوجة وكراسى ومناضد تميل فى اتجاه الجمهور وكشافات إضاءه مخفية فى أركان خشبة المسرح .

* حصل المتفرجون على أسلبة بالغة يمكن للطقوس أن تتجه إليها ، وفى نفس الوقت حصل على الصدق الذى يجىء به المتعبدون للطقوس .

فى عام ١٩٢٢م أخرج توراندوت تأليف جوتزى

* أظهر فاختانجوف شغفه بكوميديا مقرعة التهريج .. SLAPSTICK

* وكذلك بالفانتازيا الخفيفة المشبعة بالمفارقة .

* وكذلك تفهمه الساحر للموسيقى كوسيط مسرحى .

* وكذلك لونه الرومانسى البارع والأخاذ فى تنفيذ الملابس .

* كان الإيقاع هو مفتاح التمثيل الأساسى .

* قبل بدء المسرحية ، ظهر الممثلون فى ملابس رسمية أمام الستائر ، وعلى نغمات متكررة لفالس ، أخبروا الجمهور عما سيرونه ثم راحوا ومعهم شرائط حريرية زاهية الألوان التقطوها من على المسرح يرتدون عباءات شرقية وعمائم وأحزمه وشعورا مستعارة ومضوا خارجين .. ثم قام المساعدون ، وهم شباب وشابات فى

زى كيمونو أزرق غامق وطواقى ملونه بتجهيز المناظر على نفس نغمات الفالس : أبواب وشبابيك وأعمدة وأقواس يتوازن ثقلها بأكياس رمل صغيرة ملونة وضعت كلها فى أماكنها بمرح وخفة ، ثم انحنى أفراد الطاقم وتركوا المسرح .. وعرضت المسرحية محتفظة طوال الوقت بأسلوب " دعونا نتظاهر ونستمتع " ..

لم يقدر لفاختانجوف أن يشاهد افتتاح مسرحية توراندوت .. إذ مات مبكرا .. وكانت وفاته أيضا غامضة .

إيرفين بيسكاتور .. Ervin PISCATOR
(١٨٣٩ ـ ١٩٦٦ م)

قدم فى برلين عام ١٩٤٢ م نوعا جديدا ، عمليا ، تعليميا ، وسياسيا ، من التمثيل، تمثيل عنى به أن يكون فرعا من فروع السوسيولوجيا ، تمثيل مرتبط بحبل سرى بالأحداث الكبيرة الفعلية فى العالم .

كان بيسكاتور ومعه برتولد بريخت .. BERTOLD BRECHT الذى ساعده أحيانا فى كتابة بعض النصوص ، مقتنعا بأن ما يدعى بواقعية المسرح هو شىء ذاتى وهزيل إلى حد بعيد ، شىء خادع وتافه وعتيق ومحدود الرؤية وجبان فى عدم المواجهة الشجاعة للقضايا الحيوية التى تغير العالم ..

كان بيسكاتور وبريخت مفتونين باستخفاف التعبيرية الجرىء والقوى بالاصطلاحيات وبالأعمال المسرحية الصريحة والتقديمية لمايرهولد وتايروف ، ولكنهما اعترضا على أهداف التعبيرية المنعزلة بكل نزعاتها الهروبية وميلها للأشياء الزاعقة . لقد رأيا ببصيرتهما مسرحا جديدا فى مقدوره أن يخلق شعورا عاما مشتركا ويقوم بفحص العملية التاريخية بأسلوب صحفى تقريبا ويستخدم لتجسيد ذلك اختراعات العلم الحديثة مثل السينيما .

كان الاثنان يؤمنان بأن العروض المسرحية يجب أن تعلم أثناء قيامها بالتسلية ، وفى عروضه المسرحية استخدم بيسكاتور التكوينات المنظرية القبيحة والأفلام والرسوم البيانية والشرائح والصور الفوتوغرافية واللافتات والجداول لنقل الخلفيات السياسية والسوسيولوجية من أجل تعليم الجمهور حتى ولو رغم أنفه .

كانت عروضه المسرحيه أشبه بالفعل بالتحقيق الصحفى .

وقد احتاج بيسكاتور لتجسيد هذا النوع من المسرح نوعا جديدا من التمثيل يقوم بتغريب الأحداث المقدمة على المسرح لكى يجعل المتفرج يأخذ اتجاها متسائلا وناقدا .. وهذا يعنى أن بيسكاتور رفض الممثل التقليدى التشيكوفى الذى ينوم نفسه مغناطيسيا خلف الحائط الرابع .. لقد أراد من ممثليه أن يصفوا الحدث فى كل مشهد ، أن يروا الشخصيات التى يصورنها من الخارج (كما لو كان فى مرآة) وأن ينسوا الغريزة والحافز وأن يضعوا مبرراً للحركات والإيماءات والأقوال .. وكذلك وجه ممثليه إلى معرفة الجمهور وتركيز انتباههم كلية هناك وأن يرووا المسرحية بمفهوم إرشاد الجمهور إلى معناها وأن يعلقوا أيضا على تصويرهم للشخصيات .

يقول بيسكاتور :

" نحن لا نريد للممثل الحديث أن يرتجل عواطفه ، لكننا نريد منه أن يعطينا تعليقات على هذه العواطف فلا يمثل النتيجة وحدها بل الفكرة التى سببت النتيجة ، ولكى يفعل ذاك يحتاج الممثل الحديث إلى درجة تحكم عالية بحيث لا تتغلب عليه عواطفه ، إنه يحتاج لما أسميته بالموضوعية الجديدة " .

ولذلك فقد فرض على ممثليه بالقوة أن يمارسوا التمثيل " اللا فردى " بإلباس ممثليه ملابس خشنة ذات زوايا حادة مخالفة عمداً لخطوط الجسم البشرى حيث كان الممثلون يبدون أشبه ما يكونون بالإنسان الآلى Robot منهم بالبشر .

جان لوى بارو .. Jean louis BARRAUL
(١٩١٠ـ ١٩٩١م)

* عمل مديرا لمسرح الأوديون .. L' ODEON

* كان يبحث دائما فى رحلته الفنية عن المسرح الشامل .

* على الممثل أن يكون أكثر من شخص صادق وواع وذى خيال .. عليه أيضا أن يعرف كيف يمثل ؟ أى كيف يستخدم صوته وجسده على خشبة المسرح لكى ينقل نص الكاتب إلى الجمهور .

* تعلم من **شارل ديللان** (مسرح الأتيليه الذى عمل به من ١٩٣١ إلى١٩٣٥م) الأهمية الجوهرية لمعايشة موقف ما بصدق .

* تعلم منه أيضا أهمية الجسد وقدرته على التعبير بالنسبة للممثل ، مع ذلك فإن بارو لم ينقص من أهمية تدريب الصوت والإلقاء .

* **وتعلم من ستان**

ضرورة التركيز .

والملاحظة .

والتحكم فى النفس .

وإزالة التوتر .

* يرى أن الممثل عندما يؤدى دوراً فى مسرحية كوميدية أو دراما عادية أو تراجيدية فلا غنى عن أن الشخصية يجب أن تكون صادقة ومخلصة ، لكن ليس مطلوبا من الممثل الذى يلعب الشخصية أن يكون كذلك صادقا ومخلصا .. قد يكون ذلك جائزا عند معالجة مسرحية ذات شكل مسرحى بسيط كمسرحية بوليفار مثلا ولكن مع المسرحيات ذات الشكل المسرحى الصعب مثلا الكلاسيكيات بوجه عام فعلى الممثل أن يفقد قليلاً من إخلاصه حتى يراقب ما يفعله بشكل أفضل .

* يعتقد أنه ما من ممثل يستطيع بشكل مقنع أن يمثل بمشاعره هو الحقيقية الأصيلة ، والبديل هو الأفعال التى يجب أن يضع الممثل جل اهتمامه فيها ـ متفقا فى ذلك مع ستان .

* كان تأثره عميقا بفنان المايم الاشهر إتيان ديكرو .. ١٨٩٨ ـ ١٩٩١ م Etienne DECROUX وقد ظهر ذلك فى اهتمامه بالتمثيل الإيمائى واستلهامه مفردات الكوميديا المرتجلة .

* كان منهجه مضادا للواقعية وأدى به هذا إلى اهتمام متزايد بالسلوك (الفعل) ولا مبالاة متزايدة بالموضوع .. وكان متأثرا فى هذا بالفنان المتمرد **أنطونين آرتو**

أنطونين أرتو .. Antonin ARTAUD (١٨٩٦ ـ ١٩٢٨م)

* كان يعتقد فيما أسماه هو " مسرح القسوة "

* كان ممثلا للمسرح والسينما وشاعراً وحالماً ونبياً مسرحياً .

* رفض الأخلاق الغربية والعقلانية من أجل سحر بدائى ولغة محض مسرحية غير أدبية مستلهمة من مسرح الشرق الأقصى فى التعبير الإيمائى والحركة والأصوات.

يقول أرتو : فى كتابه **المسرح وقرينه** **le Theatre et son double** :

" موضوع ؟ .. أى موضوع ؟ من قال إن المسرح خلق لتحليل شخصية أو لحل صراعات الحب والواجب أو لمصارعة المشاكل الموضوعية والسيكولوجية التى تحتكر مسرحنا المعاصر ؟ .. من قال إن هدف المسرح هو خدمة الأدب ونسخ الواقع وحل الصراعات الاجتماعية أو السيكولوجية والقيام بدور ميدان المعركة للعواطف الأخلاقية .. إن هدف المسرح هو إعادة تأكيد جوانب من العالم الداخلى للإنسان على اعتبار أنه ميتافيزيقى ، ومن حين لآخر ، قد يجرؤ المسرح على استكشاف واقع

بدائى أصلى archetypal وخطر ، واقع تكون مبادؤه مثل الدرافيل بمجرد أن تظهر رؤوسها تشرع بالغوص ثانية فى ظلمة الأعماق ".

برتولد بريخت .. Bertold BRECHT
(١٨٩٨ـ١٩٥٦ م)

" انا إينشتاين الشكل المسرحى الجديد "

هكذا قال بريخت ، متفاخرا بحقيقة أنه عكس الروح التحليلية العلمية للمجتمع الحديث ، إلى جانب المادية الجدلية للماركسية .

ومع هذا فقد نظر إليه الشيوعيون بتحفظ وحرص كبيرين ، لأنه اعتقد أنه ماركسى أفضل من الحزب .

" يجب أن تفهم الشخصية الإنسانية بوصفها المجموع الكلى لكل الظروف الاجتماعية " ..

ويدعى بريخت أن طريقتة فى كتابة وإخراج وتمثيل المسرحيات هى فقط التى تستطيع تقديم تعقيدات الحال الإنسانى فى عصر لم يعد بالإمكان فهم حياة الأفراد فيه بمعزل عن الاتجاه المسيطر للقوى الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية التى تؤثر فى حياة الملايين .

" لو كان مقدراً للمسرح أن يفعل أكثر من أن يعمل قوّادا للنزعات العاطفية ، فلابد أن يُعلّم ، وأن يعلم بطريقته الخاصة ببراعة ، بألوان زاهية ، وبالتسلية ، لكن لابد أن يُعلم . "

لم يكن بريخت ليسمح للجماهير أن تتصنت على أحداث حقيقية أو أن تتعرف على نفسها مع شخصاياته وتتقمصها عاطفيا مخافة ألا تستخدم عقولها فتفشل فى ملاحظاتها وتقييمها واستخلاص النتائج والأحكام الموضوعية .

" إن غريزة التساؤل كظاهرة اجتماعية ، لا تقل فى بهجتها ولا فى الاحتياج الملح لها ، عن غريزة التكاثر " .

إن المتفرجين فى عرض لبريخت يعون جيداً أنهم فى مسرح ويجلسون فى استرخاء، دون أدنى توتر عاطفى ، ويتأملون ويفكرون ويتساءلون ويقيمون ويصدرون أحكاما ، بدلا من أن يؤخذوا بما كان يصفه بأنه " الفتنة المزيفة " .. ورد الفعل الطبيعى الذى يتولد عندهم هو البهجة .. تماما مثل البهجة التى نشعر بها عندما نكتشف حقائق جديدة .. مثل البهجة التى يحسها العالم عندما يكتشف سرا من أسرار الكون ..

يقول : " إن فكرة الحائط الرابع التى تصوروا أنها تفصل المشاهد عن المنصة ووهم أن أحداث المنصة تحدث فعلاً دون متفرجين لابد من التخلى عنها .. يجب على الممثلين أن يتجهوا مباشرة وأن يتحدثوا إلى المتفرجين حديثاً مباشراً ..

إن الإتصال بين المتفرج والمنصة القائم على معنى تقمص الممثل واندماج المتفرج يجب أن يلغى " .

كان بريخت يأمل بالطبع أن يرى جمهوره المنفصل الانتقادى الفكر ، الحقائق كما يراها هو ، وقد أغضب ذلك الشيوعيين الذين أصروا على ضرورة أن يكون الجمهور غير ناقد وألا يرى إلا ما يراه الحزب .

واعتمد بريخت لتحقيق نظريته على نص جديد وإخراج جديد وتمثيل جديد .

وتقوم نظريته أساساً على أربعة كلمات :

الواقعية الملحمية .. Epic

التعليمية .. Educational

الجدلية .. Dialectique

التغريب .. Estrangment the Audience

(نظرية التغريب = Alienation Theory)

الواقعية الملحمية :

وتعنى بتصوير جوهر الواقع ولذلك نجد أن النص المسرحى يتميز بأنه مقتصد وواضح وبسيط ، كما يتخلى عن تصوير تفاصيل الحياة اليومية بالرغم من استخدام بريخت فى أعماله لتعبيرات لغة الحياة اليومية المعاشة الفجة السوقية والشعبية .

وهى تعنى أيضاً أن طريقة التمثيل تستمد من الواقع ولكنها تتخلى عن الواقع بتفاصيله الطبيعية ، وبالرغم من ذلك يبدأ بريخت من الواقع .

ويروى لى ستراسبيرج [(١)] فى كتابه " تدريب الممثل " أنه لا يوجد فى مسرح بريخت لوازم مسرحية غير حقيقية وأنه حين ذهب خلف خشبة المسرح لكى يرى لوازم جاليليو جاليلى ، أوضحوا له أن النماذج الفلكية المستخدمة فى المسرحية كان قد صنعها العلماء .

وحين يتم التدريب على المشهد الذى توزع فيه الشوربة ، توضع شوربة حقيقية فى الطبق كل مرة ، ولو أعيد التدريب على نفس المشهد ست مرات ، وفى كل مرة يشربها الممثلون .

إن خلفية المسرحية هى خلفية مصورة لكى توضح بشكل تقريبى منظراً طبيعياً مقتصداً بشكل ما مثل الرسومات الطبيعية .. وإذا وضع باب على خشبة المسرح فهو حقيقى ولكن دون حوائط ، لأن المتفرج يعلم بأنه بجوار الباب توجد حوائط .. ونحن ، على خشبة المسرح ، نحتاج إلى استخدام الأبواب ولكن ليس إلى ما يحيط بها من حوائط ..

أما بالنسبة للتمثيل ، فإن بريخت يبتعد عن ستانيسلافسكى فيما يتعلق بالاعتماد على التجارب الانفعالية واستبدلها بأسلوبه فى التغريب .. لقد أراد أن يعيش الواقع

---

(١) مخرج أميركى الجنسية مجرى الأصل، تبنى منهج ستانيسلافسكى وتطويره فى مدارس التمثيل والمعامل والمعاهد التى كان يقيمها فى أمريكا وفى أنحاء العالم (١٩٠١ ـ ١٩٨٢ م)

ولكن بدون تفاصيل وانفعالات .

وهذه هى الواقعية الملحمية . ويرى لى ستراسبيرج ، من خلال الأعمال التى شاهدها لبريخت ، أن محاولات بريخت فى إيجاد مسافة بين الانفعال والنص ، محاولات لم يحالفها النجاح فقد كان يغيب دائما كثير من جوانب الشخصيات المختلفة .

كما يرى أيضاً ، أن كلاً من بريخت وستانيسلافسكى يتشابهان فى أشياء كثيرة ولكنهما كانا يختلفان فى أساسيات المسرح ، لقد كان وعى بريخت بالمسرح يرتبط بمنظوره السياسى ووجهة نظره النقدية فى المجتمع بينما كان ستانيسلافسكى يهتم بالمشاكل الإنسانية بوجه عام .

والواقعية الملحمية ، بمواصفاتها هذه ، تختلف اختلافاً جذرياً عن الدراما الأرسطوطالية .. ويمكن وضع هذه الاختلافات فى الجدول الآتى :

المسرح الدرامى	المسرح الملحمى
النص :	
١ - يجرى الأحداث (دراما تقليدية : أحداث ، شخصيات ، حوار ، .. إلخ)	يروى الأحداث أى يعتمد على السرد ، وهو بعيد تماما عن المسرحية المتقنة الصنع .. إنه نص بارد بلا عاطفة يعرض قضية للتأمل
٢ - تجربة حية	صورة للعالم
٣ - يوحى إلى المشاهدين	النص عبارة عن حجج عقلية
٤ - يحافظ على المشاعر (شعور)	يدفع بالمشاعر إلى مرتبة المعارف (عقل)
٥ - كل مشهد مرتبط بالآخر	كل مشهد قائم بذاته
٦ - الأحداث تتقدم فى خط مستقيم	الأحداث تجرى فى خطوط منحنية
٧ - نمو	تركيب (مونتاج)

٨ ـ حتمية التطور	قفزات مفاجئة ولقطات غير متماسكة
٩ ـ التفكير يحدد الوجود الاجتماعي	الوجود الاجتماعي يحدد التفكير

الإنسان :

١ ـ الإنسان معروف مقدماً	موضوع بحث
٢ ـ غير قابل للتغير (شيء ثابت)	قابل للتغير وبيده أن يغير (عملية تحول)

المتفرج :

١ ـ يشترك في الحدث المسرحي	مجرد شاهد
٢ ـ يعيش في قلب الأحداث ويعاني مع الشخصيات	يواجه الأحداث ويدرس الشخصيات
٣ ـ ينجذب إلى شيء ما	يوضع في مواجهة شيء ما
٤ ـ تثار في نفسه المشاعر	يُحمل على اتخاذ موقف لأنه يصدر قرارا أو حكماً
٥ ـ العرض يستهلك فاعليته	توقظ فعاليته
٦ ـ التوتر مرتبط بالنتيجة	التوتر مرتبط بمجرى الأحداث

التعليمية :

إذا كان هدف المسرح هو إحداث التغيير في العالم فلابد من توصيل رسالة التغيير عن طريق تعليم البشر أو الطبقة البروليتارية التي يتحالف معها من أجل إحداث التغيير عن طريقها .

الجدلية أو الدياليكتيك :

جَدَلَ	= صَلَبَ وقوى
جدل الحَبُ	= قوى في سنبله
جدل الولدُ	= قوى وصلب عظمه

جدل = جادل = ناقش وخاصم وخالف

جدل = صرع = غلب

لا يقبل الجدل والجدال = لا محل له من النقاش والخصام لأنه مسلم به

جَدِلَ الرجل = اشتد فى خصومته

الجديلة ١ = عزيمة الرأى

٢ = الطريقة أو الشاكلة .. يقال عمل على جديلته أى على طريقته

٣ = الضفيرة من الشعر عند العامة

الجدْلة = مدقة الهاون (لشدتها وصلابتها)

الجَدَل = المهارة فى الخصومة

الجدل (فى الفلسفة) ـ الديالكتيك .. Dialectique

طريقة فى المناقشة والاستدلال وهى ذات صور مختلفة منها انتقال الذهن من قضية ونقيضها إلى قضية ناتجة عنهما ثم متابعة ذلك حتى الوصول إلى المطلق .

والمنهج الجدلى التاريخى له بذور فى الفكر اليونانى القديم ، وفى فكر ابن خلدون ، غير أنه فرض نفسه فرضاً على الفكر الإنسانى منذ القرن ١٩م .

الجدليون

هم الذين اشتهروا بالجدل كالسفسطائيين بين اليونان ، والمعتزلة بين المسلمين .

بدأ المنهج الجدلى بطريقة سقراط فى السؤال والجواب والحل .

طوره أفلاطون فجعله منهجاً يرد به المتناقض إلى مدركات عقلية متسقة مترابطة .

الجدل عند (مناطقة المسلمين) .

هو القياس المؤلف من مقدمات مشهورة أو مسلم بها

أى قياس مفيد لتصديق ، لا تعتبر فيه الحقيقة وعدمها بل عموم الاعتراف والتسليم كقولك : فلان يطوف بالليل .. فهو لص .

والغرض منه إلزام الخصم وإفحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان .

وانتحل " كانت " المصطلح وأطلقه على طريقته فى البرهنة على الميتافزيقيا ، مفرقا بينها وبين المعرفة المستمدة من الظواهر .

وأقام " هيجل " فلسفته المثالية على منطق الجدل ، متنقلا من وضع إلى نقيضه ثم منهما إلى التأليف بينهما ، أى من فكرة ونقيضها إلى فكرة أعلى منهما فى مراتب الحق ، وزعم أن هذه الحركة المنطقية أو التقدمية أو التطورية من حد إلى حد مناقض هى نفسها طريقة التاريخ فى سيره .

مثل : " المشكلة فى النهاية هى مشكلة علاقة جدلية بين التراث من جهة ومقتضيات العصر من جهة أخرى "

الموضوع الجدلى = موضوع نقاش وخلاف

واستعار ماركس هذه الفكرة فعكسها بأن جعل الحركة الجدلية تقوم أولا بين أوضاع اقتصادية مادية قبل أن تكون منطقا عقليا وتتلخص فى اعتبار العالم كلا مكونا من مادة متحركة وحركة المادة فيه تصاعدية متطورة تموت فيها ظاهرة لتحيا أخرى ، وأطلق على فلسفته تلك المادية الجدلية أو الديالكتية .

التغريب :

والتغريب يعنى أن تفقد الحادثة كل ما هو بديهى مألوف وواضح بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها .

ووسائله : السينيما ـ الشرائح ـ الإنارة ـ الكورس

وطبق ذلك فى الإخراج كالآتى :

ـ استعان بالسينيما والشرائح والإنارة

ـ كان لا يستخدم الستارة الأمامية

- كان لا يخفى مصادر إضاءة المسرح ، وكان لا يستخدم إلا الضوء الأبيض فقط .
- كان مقتصداً فى استخدام الأثاث .
- كانت مشاهد عروضه تعتمد على خلفية حيادية تقريباً .
- تأثر بالتقاليد والاصطلاحيات المسرحية العريقة الإليزابيثية والصينية واليابانية والهندية واستخدام الكورس فى التراجيديا الإغريقية وتكنيك المهرجين وفنانى التسلية فى الملاهى والمسرحية الشعبية فى بافاريا والنمسا ..

وأما التمثيل ، فالممثل البريختى يفصل نفسه عن الشخصية التى يصورها وعن الأشياء التى يفعلها .. إنه تقريبا محاضر يقوم بشرح إيضاحى .. يعرض ما فعلته الشخصية الموكلة اليه بنفس الطريقة التى يصف بها شاهد عيان للآخرين حادثا فى الشارع دون أى تقمص عاطفى ، أى أنه يقدم شخصيته للجمهور بطريقة واقعية بدلا من الشاعرية .. وبالإضافة إلى ذلك فإنه يتوجه بخطابه مباشرة إلى الجمهور ويعلق على أفعال شخصيته مظهرا الموافقة أو عدم الموافقة ، وهو يؤكد حقيقة أن هذه روايته هو .. رواية الممثل ورؤيتة ورأيه فى الأحداث ..

وبهذا الأسلوب فإن الممثل البريختى تقديمى بشكل واضح ومسرحى بشكل صريح.

قبل نهاية حياة بريخت ، قيل له كثيرا ، إن جمهوره من الطبقة العاملة لم يتمكن من متابعة منطقه ولا أسلوبه فى التقديم أو أهدافه المسرحية .. إن زملاءه الفنانين ورجال الفكر فقط هم الذين أعجبوا بمسرحه الملحمى .

كتب روبرت لويس فى كتابه " نصيحة للممثلين " .. يقول :

" إن القول بأن الممثل فى مسرح بريخت يبعد نفسه عن الشخصية فهم خاطئ لتأثير التغريب . لو أنك رأيت العروض التى أخرجها بريخت لأدركت أنها لم تكن ما كان يعنيه فى مقالاته ..

إن الألمان يحبون كتابة المقالات ، ولكن حين يصل الأمر إلى إخراج مسرحياته هو فقد نفذ الأمور بشكل مختلف بعض الشىء . لقد قام الممثلون الممتازون فى البرلينز

أنسامبل بعرض المسرحيات كما يؤدى أى ممثلين جيدين أى مسرحيات أخرى ، بمصداقية كاملة وشعور حقيقى . ما كان مختلفاً هو الاختيارات التى صنعوها ، لقد صنعوا خيارات لا عاطفية " .

كان بريخت ضد الانفعال العاطفى ، كان يريد أن يتعلم الجمهور مما يجرى بدلاً من أن ينجرف بعيداً بانفعال الممثلين الشخصى على المسرح .

حين أعطوا هيلين فيجيل (زوجة بريخت والممثلة الأولى فى مسرحه) وهى تبيع بضائعها من أجل البقاء فى حرب الثلاثين عاماً ، عملة فى مقابل أحد أشيائها فى مسرحية " الأم شجاعة " أقدمت على عض هذه العملة لترى ما إذا كانت حقيقية لا لتوصل هدف بريخت الاجتماعى إلى الجمهور .

الصدق هو الصدق فى أى أسلوب .

كتب عنه فرانك هواتينج فى كتابه " المدخل إلى الفنون المسرحية " .. يقول :

" كان مسرحه يدعو إلى العقل لا إلى العاطفة ،

وإلى العرض المباشر لا الإيهام ،

وإلى الانفصال (تأثير التغريب) لا التجاوب .

هذه الصفات طالما أضجرت رجال المسرح الذين لم تتح لهم مشاهدة مسرحيات بريخت حتى لقد كتب سيرجون جيلجود يقول إن نظريات بريخت مبهمة وفيها إدعاء وتخلو من روح الفكاهة بينما تحدى سير إليك جينيس بريخت أن يضع نظرياته موضع العمل .

ويرى هواتينج أن هذا تحد فى موضعه فبينما كان بريخت يريد أن يقول من الناحية النظرية إن الفكر والعقل ينبغى أن يحلا محل الإثارة والانفعال ، كان فى عروضه يبرز أستاذيته فى استغلال عوامل الإثارة والانفعال .

ويعلل هواتينج ذلك بأن بريخت عندما دعا إلى استبعاد العواطف كان يعنى بلا ريب العواطف الوجدانية والمبالغات الرومانسية فى علاقات الحب التى كانت تزخر بها

" المسرحيات الجيدة الصنع " و " الأوبرات ذات الرواج الشعبى " .. كان يرفض أن يرى العواطف تستغل لذاتها ومع ذلك فعندما كانت الضرورة تتجه إلى العاطفة لاستنهاض الفكر أو لتحقيق رسالة أو للتحريض على فعل ما ، لم يكن يتورع عن استخدامها .. فضلا عن الالتجاء إلى جميع الحيل المسرحية كالمخاطبة المباشرة مع الجمهور والأغانى والشعر الطروب والمؤثرات المذهلة والفانوس السحرى والملحقات اليدوية والنكات والحكايات المسيلة للدموع .

ثمة تناقض آخر يحيط بمسرح بريخت من ناحية الأداء التمثيلى :

وصف الناقد الأمريكى سام وأناماكر أداء هيلين فيجيل المؤثر لدور البطولة فى مسرحية " الأم شجاعة " بأنه لا يكاد يفترق عن أداء أية ممثلة رائعة التدريب من مدرسة ستانيسلافسكى ..

وقد أثار هذا النقد استياء بريخت وضيقه ..

ومازالت المناقشات حول التناقضات والمفارقات التى تحيط بمسرح بريخت الملحمى مستمرة ومثيرة للبحث .. ومما لاشك فيه أن فرقة برلين بنجاحها الساحق قد ساعدت على محو الفكرة التى سادت عن هذا المسرح أنه مسرح جاف تهذيبى خطابى .. إنه مسرح تهذيبى .. نعم .. ولكن فى أبدع الصور المثيرة .. ولذلك فإن بريخت قد يكون على حق عندما صرح قائلاً :

" أنا إينشتاين الشكل المسرحى الجديد " .

فن التمثيل بين مدرستين

مما تقدم يتبين أن هناك وجهتى نظر مختلفتين حول طبيعة فن التمثيل :

الوجهة الأولى ترى أن الممثل يجب أن يشعر بمشاعر الشخصية فى كل مرة يمثل فيها هذه الشخصية .

وهذه هى مدرسة التقمص أو المعايشة أو المعاناة أو الانفعال (الإحساس) .. REPRESENTAION

والوجهة الثانية تكتفى بقدرة الممثلة على تشخيص الشكل الخارجى للمعاناة بتقنيات أدائية ، وهذا النوع من الممثل يعيش مشاعر الشخصية مرة واحدة فقط أثناء البروفات لمعرفة الشكل الخارجى لتلك المشاعر عند ظهورها بشكل تلقائى ، ثم يتعلم كيفية تمثيلها بطريقة آلية .

وهذه هى مدرسة التشخيص أو التقديم أو العرض أو التكنيك أو العقل .. PRES-ENTATION وينبع الاختلاف بين هاتين الوجهتين من الاختلاف فى فهم طبيعة المادة التى يخلق منها الممثل شخصيته التى يؤديها ..

فبينما يرى أنصار مدرسة التقمص أن تلك المادة هى " نفسه " أى الجانب السيكولوجى لشخصية الممثل أى عقله ومشاعره ، فالممثل يمتزج بالشخصية ، إن لم يكن بصورة كاملة فعلى الأقل بجزء منه . ويكون ذلك أثناء كل عرض مسرحى..

يرى أنصار مدرسة التشخيص أن تلك المادة هى " جسده وصوته "

ويزعم معارضو مدرسة التقمص أنها تؤدى إلى الانفعال الذى قد يؤدى إلى الاندماج الكامل فى الدور ومن ثم إلى المبالغة .

ويزعم معارضو مدرسة التشخيص أنها تؤدى إلى الافتعال الذى يرجع إلى انعدام الإحساس والفهم .

ولكن ألا يمكن التصالح بين فن التقمص وفن التشخيص ؟

لقد أثبتت التجربة المسرحية أنه من المستحيل التشخيص الصادق بدون تقمص كما أن التقمص المعبر مستحيل أيضاً بدون التشخيص فكلاهما مطلوبان معاً فى مُركب واحد .. ولا نقصد بالمُركب ، الربط الميكانيكي ولا مزيجا لمواد متباينة ولا وضعا وسطا .. وإنما نقصد اندماجا حيا للاتجاهين مع الاحتفاظ بما هو إيجابى فى كل منهما والتخلص من الأخطاء والتطرف فيهما .

يقول **هارولد كليرمان المخرج الأمريكى** : لا يوجد ما يدعى بتمثيل تكنيكى كامل ، كما أنه لا يوجد تمثيل اسمه تمثيل انفعالى كامل والذى يمكن أن يؤدى للجنون ، فقد يخنق عطيل ديزدمونه فعلا .. إن التمثيل فى أحسن حالاته يحدث عن طريق توازن بين التفكير المحسوب والإحساس أو بين أستخدام التكنيك واستخدام الانفعال .

ويقول إدوارد جوردن كريج فى كتابه الفن المسرحى

" إن الممثل الكامل هو الذى يوازن بين الأحاسيس والعقل . وبذلك فإن ممثل شخصية عطيل لن يأخذه الشطط وتتهيج عيناه بصورة مبالغ فيها ولن يشد على قبضتى يديه ليعطى انطباع الغيرة ، إنما سوف يعمل عقله لكشف جوانب الشخصية وأبعادها ليعبر بصورة صحيحة عن عواطفها وانفعالاتها ".

وتؤكد **مارتا جراهام Marta GRAHAM** المخرجة الامريكية هذا الرأى بقولها:

" إن هدف تعلم التكنيك هو تحرير الروح .. إن أى شخص يضبط على المسرح وهو يمثل تكنيكه بدلا من المشهد يعطى سمعة سيئة لأى بحث جاد فى مشاكل حرفية التمثيل .

لا يجب أن يلحظ المتفرج تفاصيل " عمل الممثل " وهو يقوم " بالتمثيل "

ويسير **روبرت لويس المخرج الامريكى نفس المسار عندما يقول** : " إن التكنيك الذى يكون ملحوظا من الجمهور تكنيك ردىء .. إن هدف الممثل ليس استعراض التكنيك بل تمثيل المسرحية " .

ولا يختلف اثنان فى رفض التناول الآلى البحت للتمثيل كما لا يوجد خلاف حول رفض الاندماج الكامل فى الدور .. والحل الصحيح هو : قلب دافئ وعقل بارد إن الممثل العظيم هو الذى يجمع فى أدائه بين الإبداع والحرفية .

كونستانتين ستانيسلافسكى C. STANISLAVESKY
(١٨٦٣ - ١٩٣٨ م)

وبالرغم من كل هذه الأفكار والآراء والنظريات والمؤلفات حول فن التمثيل إلا أن واحدا من هولاء المنظرين ، سواء أكان ناقداً أم ممثلا أم مخرجا لم يستطع أن يضع منهجا عمليا لتدريب وتعليم الممثل .

ولعل الوحيد الذى نجح وباقتدار فى هذا الميدان هو الممثل والمخرج والمنظر الروسى العظيم قسطنطين ستانيسلافسكى

وهو لا يعتبر الأب العظيم للمسرح الروسى فقط ، وإنما للمسرح فى كل أنحاء العالم . ومازالت تعاليمه وآراؤه التى ضمنها كتبه ، والتى أطلق عليها اسم المنهج The method صالحة حتى الآن بالرغم من بعض التحفظات التى تقوم حولها من حين لآخر .

ومثلما شاهد أرسطو المسرحية الإغريقية أولاً ثم قنن لها بعد ذلك فى كتابه فن الشعر .. راقب ستانيسلافسكى مراقبة دقيقة أداء الممثلين العظام وأخضعها للدرس والتحليل كما قام بفحص أدائه هو فحصاً متأنياً لسنين طويلة وهو يتناول شخصيات مختلفة .. وقد قادته هذه الدراسة إلى نتائج معينة صاغها بشكل ملائم لكى تستخدم " كـ .. منهج " فى التدريب والعمل الميدانى فى المسرح .

وقد ترك ستانيسلافسكى ثمان مجلدات من الكتابات النظرية والعلمية المختلفة :

١ - حياتى فى الفن (جزآن) ١٩٢٤م

٢ ـ إعداد الممثل ١٩٢٦م

٣ ـ بناء الشخصية

٤ ـ خلق الدور

٥ ـ ستانيسلافسكى يقوم بالتدريبات

٦ ـ كتاب تعليمى للممثل

٧ ـ وصية ستانيسلافسكى

٨ ـ فن المسرح

يؤرخ كتابا " حياتى فى الفن " لحياة وأعمال ستانيسلافسكى

وبينما تشتمل كتبه الثلاثة : إعداد الممثل ـ بناء الشخصية ـ خلق الدور ـ على عناصر منهجه .

فإن كتبه الأربعة الباقية تحتوى على تنويعات على اللحن التعليمى الأساسى .

ويشرح ستانيسلافسكى فلسفة منهجه قائلاً :

" إن أجمل ما يمكن أن يصل إليه الممثل فى المسرحية التى يؤديها هى أن يندمج فى دوره .. أى أن يعيش دوره فى غفلة من إرادته ، فلا يدرك كيف يشعر ، ولا يفكر فيما يصنع ، ثم أن يسير كل شيء بعد ذلك بدافع من نفسه فى غير وعى ووفق ما تمليه الفطرة .

فمثلا هناك لحظات قد تتطابق فيها الذكريات العاطفية للممثل مع المشاعر التى يتطلبها الدور .. هذا التطابق يقرب الممثل من الشخصية التى يصورها وتشعره باندماج حياته فى حياة دوره أو أن حياة دوره هى نفسها حياته الشخصية .. وقد يؤدى هذا الاندماج إلى أن يغوص الممثل فى منطقة العقل الباطن .

ولكن ، لسوء الحظ فإن هذه اللحظات قليلة ومتفاوتة ، ذلك لأن بين العقل الواعى والعقل الباطن سدا لا يمكن تخطيه ، فنحن لانستطيع أن ننفذ الى نطاق عقلنا الباطن ، ولو استطعنا النفاذ إليه لأصبح عقلاً واعيا وبذلك يقضى عليه .

وهكذا فإن الفنان لا يستطيع أن يبدع ويبتكر عن طريق اللا وعى والإلهام دائما .

ولكن من حسن الحظ .. أن العقل الباطن يعتمد اعتماداً كبيرا على العقل الواعى .

إن استخدام البخار والكهرباء والرياح والمياه وسائر قوى الطبيعة " غير الإرادية " تعتمد على ذكاء المهندس " الإرادى " .. وكذلك العقل الباطن ، لايستطيع أن يعمل بدون مهندسه الخاص الذى هو مهارة العقل الواعى .

ومن هنا فإن طريقة المنهج فى تعليم فن التمثيل ترشدنا كيف نبدع بطريقة "واعية "..

وسيمهد ذلك الطريق أحسن تمهيد لازدهار " اللاوعى " الذى هو " الإلهام " ..

وكلما زادت لحظات إبداع الفنان " الواعى " وهو يؤدى دوره ازدادت أمامه الفرص لفيض من " الإلهام "

الشرط الوحيد هو أن يؤدى الفنان دوره أداء صادقاً ..

والمقصود بالأداء الصادق هو أن يؤديه الفنان أداء صحيحا ومنطقياً ومتماسكاً

ويستطيع الممثل أن يصل إلى هذا النوع من الأداء من خلال :

١ ـ عمله الداخلى والخارجى مع الدور .

٢ ـ عمله الداخلى والخارجى مع ذاته .

العمل الداخلى مع الدور يعنى دراسته المحتوى الداخلى للمسرحية ، الجوهر الذى بنيت حوله والذى يحدد معناها وكذلك معنى كل دور فيها .

ويستدعى هذا تعليم وتنمية " الجهاز الذهنى أو الثقافى " للممثل .

العمل الخارجى مع الدور هو اكتشاف أى سمات مميزة أو لزمات خاصة فى الصوت أو الجسد مثل التهتهة فى الصوت أو العرج فى المشى .

أما العمل الداخلى على الذات فيتكون من تطوير التكنيك الداخلى للممثل " تكنيك نفسى " بحيث يمكن الممثل أن ينشئ تدريجيا مزاجاً إبداعيا يتواجد فيه الإلهام ليحقق هدفه الأساسى وهو خلق الحياة الداخلية للروح الإنسانية .

ويستدعى هذا تعليم وتنمية " الجهاز الروحى " للممثل

ويتكون العمل الخارجى على الذات من تطوير التكنيك الخارجى للممثل " الجهاز الجسمانى " ذلك أن الفنان لكى يعبر عن حياه باطنية ولاشعورية دقيقة غاية فى الدقة ، لا يملك إلا نفسه .. إنه يجمع فى داخله بين الخالق والمخلوق (الذات والدور) .. إنه العازف والآلة .. الفنان والأداة أو الوسيلة .. وكما أنه يستحيل على العازف أن يعزف سيمفونية بتهوفن التاسعه مثلاً على آلات موسيقية مختلة كذلك يستحيل على الممثل توصيل إبداع الطبيعة اللاواعى عن طريق جسد غير مهيأ .

ولذلك يجب أن يملك جهازاً جسمانياً وصوتياً معدا إعداداً غاية فى الإتقان يسيطر عليه سيطرة تامة حتى يستجيب استجابة صادقة دقيقة كل الدقة وفى نفس الوقت سريعة بالدرجة الكافية للمشاعر والأحاسيس كلها .

فى بعض الأحيان ، يكون الإبداع الداخلى صحيحاً وغنياً فى محتواه ، ولكنه عندما يصدر أوامره إلى جهازه العضلى وجهازه الصوتى بالتنفيذ لا تطاوعه العضلات ولا يطاوعه الصوت فتجىء الحركه خرقاء ويصدر الصوت خشناً جافاً مزعجاً .. ذلك أن التكنيك الخارجى للممثل لم يرب ولم يصقل ولم يهيأ بما فيه الكفاية .

وعندما نربى التكنيك الداخلى عند الممثل فإننا نربى عنده مقدرة خاصة تسمى "الشعور بالحقيقة " .. وعندما نربى فيه التكنيك الخارجى فإننا نربى عنده مقدرة خاصة تسمى " الشعور بالشكل "

والشعور بالحقيقة والشعور بالشكل هما القدرتان اللتان يتصف بهما الممثل المبدع ويجب أن تكونا فى حالة دائمة من التأثير والتداخل الدائمين .

تعليم الجهاز الذهنى (الثقافة) :

تاريخ وأدب المسرح

تاريخ الفن

التاريخ العام

الدراما

تعليم الجهاز الجسمانى :

صوتاً : تدريبات صوتية

إلقاء

غناء

موسيقى

جسداً : تدريبات رياضية

مهارات رياضية : شيش ـ خيل ـ سباحة ـ أكروبات

تمرينات تنفس

رقص مودرن وكلاسيكى وشعبى

تمثيل صامت

ماكياج

تعليم الجهاز الروحى

يقول ستانيسلافسكى : " إن اعتماد الجسم على الروح واعتماد الروح على الجسم هو الأساس فى تعليم فن التمثيل على طريقة المنهج .

" والجهاز الروحى للممثل هو القوى الداخليه الثلاث المسئولة عن حياتنا النفسية : الذكاء والشعور والإرادة

وهى هذه القوى التى يعتمد عليها الممثل عندما يخلق كائنا بشريا حيا هو الدور على خشبة المسرح .

فى بعض الأحيان تعمل هذه القوى تلقائياً وبطريقة لاشعورية .. وفى مثل هذه الظروف المواتية ينبغى أن يستسلم الممثل لتيار نشاطها ..

ولكن لسوء الحظ فإن الشعور ليس طيعا دائماً ، والفنان لايستطيع أن يبدأ عمله مالم تعمل مشاعره من تلقاء ذاتها .. وهنا يضطر الممثل الى اللجوء إلى محرك

آخر هو العقل

والعقل هو المسئول عن ذكاء الممثل

وبالذكاء يتحقق الفهم .. فهم القيم التى يتضمنها النص وفهم العلاقات الكائنة بين الشخصيات بعضها ببعض وبين الأشياء بعضها ببعض وبين الأشخاص والأشياء .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الذكاء يساعد الممثل على استخدام أدواته التكنيكية فى توافق وفاعلية .

والخاصية الدرامية هى المسئولة عن الأحاسيس والمشاعر والعواطف

هى القدرة على أن ينسلخ الممثل من جلده ليدخل جلد إنسان آخر تخيله بكل مواقفه وإنفعالاته . ويزداد سلطان هذه القوى المحركة عن طريق نشاطها المشترك المتبادل ، فكل منها تسند القوتين الأخرتين وتحثهما .. فنحن عندما نشرك عقولنا فى العمل فإننا نحرك فى الوقت نفسه إرادتنا ومشاعرنا ...

ويعنى هذا أننا لا نستطيع الخلق والإبداع فى حرية وانطلاق إلا عندما تتعاون هذه القوى الثلاث فيما بينها وتعمل فى وقت واحد وفى تآلف وانسجام واتصال وثيق .

والطاقه هى المسئوله عن إرادة الممثل

إنها الحيوية والاهتمام والشغف إلى درجة غير عادية بالأشياء والناس .. وعكسها الكسل والتراخى والإرادة الضعيفة .

وتختلف حيوية الممثل عن حيوية الرجل الرياضى .. وتبدو هذه الحيوية فى عينى الممثل .. إنه يقظ متنبه .. يمتلك لونا من القوة المعنوية تشد الانتباه .. إن الطاقه هى القدرة على الاستجابة (رد الفعل) بقوة لكل أنواع المثيرات ، وهى التى تجعله يفعل ما يجب فعله عندما يجب فعله . وبهذا يستطيع الممثل أن ينقل فكر وإحساس الدور إلى المتفرج .

والطاقة تساعد الممثل على التركيز وعلى استخدام خياله .

ويمكن تنمية هذه القوى الداخلية الثلاث بتنمية وتطوير :

- القدرة على الاسترخاء فى الصوت والجسد
- القدرة على التركيز
- القدرة على ذاكرة الانفعال

- القدرة على التخيل
- القدرة على الملاحظة
- القدرة على رد الفعل

وهكذا نستطيع الآن أن نعرف ذلك المصطلح الغامض الذى عجزنا زمناً طويلاً عن تعريفه وهو .. الموهبة .. فنقول إنها عبارة عن مجموع هذه القدرات التى يمتلكها الفنان ..

سنستعين إذن فى تعليم الممثل ب ـ " المنهج " الذى ابتدعه الفنان الروسى العظيم ستانيسلافسكى .

ولكننا يجب أن نلاحظ أن هذا المنهج ليس قانونا جامداً ثابتاً لا يتحرك بل إنه قابل للتعديل والتطوير باستمرار بتغير نتائج التدريبات أو بتغير نتائج ردود الفعل المتبادلة بين الممثل والمشاهد ..

بل إن ستانيسلافسكى نفسه نادى بالتنوع فى البحث الإبداعى ورفض كل تقليد خارجى أو عرف ثابت أو استنساخ أوقالب جامد أو شىء مصطنع أو ميكانيكى .

يقول ستانيسلافسكى : " ليس هناك أسوأ من فن كل شىء فيه هادئ ومرتب ومحدد ومقنن ، لا يتطلب جدلا ولا صراخاً ولاهزائم وبالتالى انتصارات .. الفن والفنانون الذين لايتقدمون إلى الأمام يتأخرون الى الخلف . "

بل إن عظمة هذا المنهج تكمن فى مرونته بحيث يمكن تطويره ليلائم أمزجة وشعوباً أخرى .

إنه منهج يرتكز على حث الممثل على ممارسة الإبداع الذاتى لا أن يتحول إلى دمية

يحركها المخرج .

يقول ستانيسلافسكى : " أخلق منهجك الخاص .. ليس ثمة محل للسؤال عن منهجى أو منهجك وإنما هناك منهج واحد فقط .. الطبيعة الأصيلة الحية الخلاقة .. وليس هناك منهج آخر " .

وقد حذا حذو الرائد العظيم تلاميذه فى كل مكان وزمان .

نذكر منهم على سبيل المثال :

ريتشارد بولسلافسكى..١٨٨٩ ـ١٩٣٧م Richard BOLESLAVSKY

وماريا أوسبنسكايا..١٨٨١ ـ ١٩٤٩م .. Maria OUSEPENSKAYA

اللذين كانا عضوين فى مسرح الفن بموسكو .

هاجرا إلى أمريكا وأسسا مسرح المعمل الأمريكى .. American Labora-tory Theatre وانضم المخرج الأمريكى لى ستراسبيرج LE STRASBERG (١٩٠١ ـ ١٩٨٢ م) إلى هذا المسرح المعمل وتشرب بالأفكار الرئيسية للمنهج وبنى عليها دروسه فيما بعد ثم استقل ستراسبيرج وأنشأ مع زميليه المخرجين

هارولد كليرمان .. ١٩٠١ ـ ١٩٨٢م .. Harold CLURMAN

وتشيرل كروفورد .. ١٩٠٢ ـ ١٩٨٦م .. Cheryl CRWFORD

مسرح المجموعة .. GROUP THEATRE

وكان هذا المسرح يطبق بشكل مباشر منهج ستانيسلافسكى .

ثم أسس **روبرت لويس** ، وهو مخرج وممثل أمريكى متميز علاوة على قيامه بتدريس التمثيل فى أكثر من جامعة ، مع زميليه إلياكازن .. Ilia KAZAN المخرج المسرحى والسينيمائى و **تشيرلى كروفورد** ستوديو الممثلين فى عام ١٩٤٧م .

وكان تعليم التمثيل فى هذا الاستوديو يجمع بين دراسة المنهج وبين دراسة الشكل.

ولكننا يجب أن نؤكد على أنه : كما أن دراسة كتاب فن الشعر لأرسطو ، وبعده

دراسة كافة المدراس الأدبية التى ظهرت حتى وقتنا الحالى ، قد تصنع مؤرخا أو ناقدا، ولكنها لا تصنع مؤلفا .

فبالمثل .. فإن دراسة نظرية المنهج وغيرها من نظريات أسس فن التمثيل لا تصنع ممثلا ..

إن التدريب اليومى ، أقول اليومى ، بالنسبة للممثل لأدواته الخارجية (الصوت والجسد) أو ما أطلق عليه ستانيسلافسكى التجسيد الخارجى .. الفسيولوجى .. للشخصية ، وكذلك التدريب اليومى ، أقول اليومى ، لأدواته الداخليه (قدراته فى الذكاء والإحساس والإرادة) أو ما أطلق عليه ستانيسلافسكى القوى الداخلية الخلاقة .. هى السبيل الوحيد لخلق ممثل ممتاز .

المنهج

١ ـ عمل الإنسان مع نفسه
٢ ـ الفعل
٣ ـ صدق الإحساس و الشعور
٤ ـ خلق الحياة بمساعدة التكنيك الواعى
٥ ـ خلق الحياة على المسرح
٦ ـ عمليات الإحساس الداخلى
٧ ـ تطور عمليات التعبير عن الشعور خارجيا

ثلاث عناصر للحياة النفسية

٨ ـ العقل (الذكاء)
٩ ـ الخاصية الدرامية (الإحساس)
١٠ ـ الطاقه (الإرادة)

العمليات التى تخص الشعور و العمليات الداخلية

١١ ـ الفعل
١٢ ـ لو (إذا) الساحرة

١٣ ـ الظروف المعطاة ١٤ ـ الخيال

١٥ ـ الذاكرة الانفعالية ١٦ ـ تركيز الانتباه

١٧ ـ الإحساس بالصدق ١٨ ـ تغيير العواطف

١٩ ـ عرض ألوان مختلفة ٢٠ ـ السيطرة على الذات

٢١ ـ السيطرة على الحركة النفسية ٢٢ ـ الشخصية المسرحية و الجاذبية

٢٣ ـ النظام الأخلاقى ٢٤ ـ الإيقاع

العمليات التى تقود للعمليات الخارجية

٢٥ ـ الاسترخاء ٢٦ ـ الإيقاع الخارجى

٢٧ ـ روح اللغة و طبيعة الأصوات ٢٨ ـ قواعد الكلام

٢٩ ـ الحركة ٣٠ ـ الرقص

٣١ ـ المبارزة ٣٢ ـ الرياضة البدنية

٣٣ ـ الأكروبات ٣٤ ـ طريقة المشى

جماع هذه العمليات تؤدى لخلق الدور المسرحى و هو الهدف النهائى للمنهج

الفعل .. ACTION

الكلمة .. Dran يونانية الأصل و معناها الحرفى " يفعل " .

ثم انتقلت الكلمة Drama .. من اللغة اللاتينية المتأخرة إلى معظم لغات أوروبا الحديثة .

وقد عرف أرسطو الدراما بأنها " محاكاة لبشر من خلال فعل " .

وكل فعل يحدث على خشبة المسرح لابد أن يحدث لغرض " معين " و ليس لمجرد الغرض " العام " من وجوب أن يكون الممثل على مرأى من المشاهدين .. إن الممثل

يجب أن يدرك سبب وقوفه لأن هذا الإدراك هو الذى يدفعه إلى الحركة .

والفعل والحركة هما أساس الفن الذى يتبعه الممثل .

ولا يوجد ، فى فننا ، أدنى تناقض بين السكون والحركة .. فالممثل قد يجلس فى غير حركة ويكون فى نفس الوقت فى حركة كاملة .. " داخلية " . إن عدم الحركة الحسية يكون فى كثير من الأحيان نتيجة للجيشان الداخلى .. إن جوهر الفن ليس فى صورته الخارجية و لكن فى مضمونه الروحى .

ونخلص من هذا إلى القاعدة الآتية :

من الضرورى للممثل ، وهو على خشبة المسرح ، أن يمثل أو أن يقوم بفعل سواء أكان تمثيله أو فعله داخليا أو خارجيا .. و يجب ألا يكون هذا الفعل ، فعلا " عاما " بل يجب أن يكون لغرض " معين " (دافع معين) .. و أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا .

إذا أو لو الساحرة أو الخلاقة

يكمن تأثير هذه الكلمة فى الآتى :

أولاً : أنها لا تستخدم معنى الخوف أو الإرغام وإنما تحمل معنى الافتراض ، وهذا يساند الممثل لما فيها من صدق وصراحة وتشجعه على الشعور بالثقة فى أى موقف يقف منه .

فإذا افترضنا مثلا أن ممثلا قال لنفسه " أنا هملت " لبدت عبارته غير مصدقة وجفت لها مخيلته .. أما إذا قال " لو أننى كنت هملت " فهنا يكون الزعم صادقاً ومن الممكن قبوله والاعتقاد فيه .. وهذا يساعد على تنشيط المخيلة وملكات الإبدا ع الأخرى .

ثانياً : أنها تبعث فى الممثل نشاطا داخليا وحقيقياً .. وهذا يقرب الممثل من أساس

من أهم الأسس التى تقوم عليها نظرية " المنهج " فى التمثيل .. وهو الفاعلية أو النشاط فى الإبداع .

ثالثاً : أنها عامل إثارة للإبداع اللاشعورى ، وهى إلى جانب ذلك تعاون الممثل فى إنجاز أساس ثان من أسس نظرية " المنهج " وهو " الإبداع اللاشعورى خلال وسائل المهارة الفنية الشعورية " .

رابعاً : أنها تعمل كرافعة تخرج بنا من عالم الواقع إلى ظروف متخيلة .. أى أنها منبه قوى للخيال والأفكار والمشاعر .. وهذه هى بداية عملية الخلق والابتكار ..

وتعتمد قوة تأثير كلمة لو على حدة التخطيط العام للظروف المعطاة .

الظروف المعطاة أو المفترضة

وتعنى قصة المسرحية ، حقائقها وأحداثها وعصرها وزمان ومكان تمثيلها وظروف الحياة فيها وتفسير المخرج وأوضاع وحركات الممثلين على المسرح والإخراج والمناظر والملابس والأثاث والإضاءة والمؤثرات الصوتية وكل المفردات التى يدخلها الممثل فى حسابه عندما يخلق دوره .

الخيال .. IMAGINATION

يبدأ عمل الممثل فى المسرحية باستخدام كلمة " لو " .. فهى بمثابة الرافعة التى ترفع الممثل من الحياة اليومية إلى آفاق الخيال .. وما المسرحية وما الأدوار التى فيها إلا أشياء اخترعها خيال المؤلف .. وهذه الأشياء سلسلة كاملة من كلمات " لو " ومن مجموعة من الظروف التى اخترعها خياله أيضاً .. فليس هناك ما يسمى واقعاً أو حقيقة على خشبة المسرح إذ الفن نتاج الخيال .

ثم ينحصر هدف الممثل بعد ذلك فى استخدام مهاراته الفنية لتحويل المسرحية إلى واقع مسرحى .

فالخيال إذن هو القدرة على استخدام الملاحظات أو المشاهدات أو العواطف التى خزنها الفنان فى ذاكرته ليظهر نفسه فى موقف جديد أو موقف غير مألوف أو حتى موقف قديم فى صورة جديدة .

قال لورانس أوليفيه .. L. OLIVIER .. " كل التمثيل كذب .. بإمكاننا ، باستعمال خيالنا أن نجعله يبدو صادقا " .

وينبغى للفنان ألا يكون لديه الخيال فحسب بل يجب أن يكون لديه أيضاً حسن **التخيل** .

الخيال يخلق الأشياء التى يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث .

بينما يخلق التخيل الأشياء التى لا وجود لها والتى لم يسبق لها أن وجدت والتى لن توجد أبداً .. ومع ذلك من يعلم ؟ . ربما أتيح لها أن توجد ..

مثلاً :

زودت بوابات القصور البابلية بأسود ذوات أجنحة .

رأى الإنسان أسوداً بغير أجنحة ، ورأى طيوراً بأجنحة ، وقد أخذ الفنان هذين العنصرين من الواقع ودمجهما فى شكل واحد فتولد بذلك شكل ليس له نظير فى الطبيعة وإن كان الانسان قد أخذ مفرداته منها .. هذا هو دور الخيال .

أراد الإنسان منذ آلاف السنين أن يطير ، ذلك لأنه رأى طيوراً تطير ، ولكن لم يكن فى الدنيا من يدور بخلده أنه سيأتى يوم يستطيع فيه الإنسان أن يطير محلقاً فى الفضاء .. ولكن الإنسان ابتكر الطائرة .. وهذا هو دور التخيل .

الزير سالم أو عنترة بن شداد أو أبو زيد الهلالى سلامة يركب أسداً ويحارب أعداءه .. هذا هو فعل التخيل .

الواقع أن يركب المقاتل جواداً .. ولكن مخيلة الفنان أرادت أن تجسد قوة لم تحدث

فى الواقع ولن تقع فى المستقبل فجعلت المقاتل وقد روض الأسد وركبه .

أنواع الممثلين بالنسبة لحظهم من الخيال :

١ ـ نوع يملك عنصر المبادءة أى الذى يستطيع أن يبدأ الخلق والابتكار ويمكن أن يتطور فى غير حاجة إلى مجهود خاص .

٢ ـ نوع يفتقر إلى عنصر المبادءة ولكن يسهل إثارته واستمراره فى العمل حالما يواتيه شىء من الإيحاء .

٣ ـ نوع تكون الإيحاءات التى يتلقاها مجرد إيحاءات خارجية شكلية .

تمرينات تساعد على تنمية الخيال :

يجب أولاً الالتزام بالملاحظات الآتية :

١ ـ عدم إجبار الخيال وإكراهه .. والأجدى ترويضه وملاطفته .

٢ ـ أن يصدر عن موضوع هام يسبقه تفكير طويل فى تفاصيله وأن يبنى على أساس من الحقائق بحيث يستطيع الممثل أن يجيب على أسئلة من طراز .. متى وأين ولماذا وكيف ومن أنت وماذا تريد وإلى أين تذهب وأى شىء تصنع ؟ ..... إلخ .

٣ ـ ألا تكون هذه الأفكار سلبية إذ أن الإيجابية فى الخيال أمر بالغ الأهمية .. والإيجابية تبدأ أول ما تبدأ من الداخل ثم يأتى بعد ذلك الفعل الخارجى .

مثلا .. قائد الطائرة إيجابى والمسافر سلبى ..

أولاً : تمرينات تتعلق بالملحقات المسرحية والشغل المسرحى :

١ ـ تخيل بشكل كامل الملحقات المسرحية وأعمال الشغل المسرحى التى تستخدمها فى مشهد ما مثلا : فتحت باب حجرة مكتبك .. أغلقته وراءك .. خلعت الجاكت .. علقته على مشجب .. جلست على الكرسى خلف مكتبك .. فتحت درجاً .. أخرجت نوتة .. كتبت شيئاً .. انطفأ النور .. تحسست الطريق فى الظلام .. بحثت عن شمعة .. ثم عن ثقاب أو ولاعة .. أشعلت الشمعة .. إلخ .

هذا النوع من التمرينات ، وأمثاله ، لا ينمى الخيال فحسب ولا يعمق القدرة

على التركيز فحسب بل إنه يعطى أيضاً الفرصة للممثل ليوقت الشغل المسرحى مثل الأكل وإشعال السيجارة والشرب وخلع المعطف والبدلة ووضع عود الكبريت المشتعل فى مكانه السليم أو الإمساك بالملابس بطريقة صحيحة ..... إلخ .

٢ ـ أمسك أى قطعة من قطع الأكسسوار واستخدمها فى أى شىء ما عدا استخدامها الحقيقى . قلم رصاص ـ مفكرة ـ قبعة ـ كوتشينة ـ حلة مطبخ ـ منشة ـ عصا .. إلخ

ويمكن أن يكون أداؤك بكلمات أو بدونها

ولكن يجب مراعاة الآتى :

* يلزم أن يكون اختيارك مشتقاً من قطعة الأكسسوار الحقيقية فليس من المنطقى مثلاً أن تستخدم العصا كساعة حائط ، ولكن من الممكن أن تستخدمها كسيف للمبارزة أو آلة موسيقية تعزف عليها أو يد هون أو حتى لتركبها إذا جسدت دور طفل مجنون .

* لا تحول التدريب إلى ألعاب ملغزة و (حذر فزر) ولكن يجب أن يكون التدريب واضحا وبسيطا كما هو منطقياً .

* لابد أن تؤمن بما تفعله فى هذا التدريب مثلما تؤمن بأدائك وانت تؤدى مشهدا فى مسرحية على خشبة المسرح .

٣ ـ ما فعلناه مع عنصر الأكسسوار نستطيع أن نفعله مع عنصر الملابس .

سأعطيك قطعة ملابس ما وأطلب منك أن تبتدع بها شخصية مسرحية بشرط أن تكون مميزة وواضحة ومألوفة لنا أيضاً .

ب ـ تمرينات تتعلق بالزمان والمكان والفعل

ـ أنت تشرب الشاى	" لو " أن ما تشربه زيت خروع . أو محلولا من الملح أو محلولا من السكر المركز
ـ أنت تجلس على كرسى	" لو " أنك تجلس على موقد مشتعل . أو

على صفحة من الماء الهادئ فى بيسين .

أو على أرض صخرية ذات نتوءات قاسية

ـ أنت الآن فى حجرة الدراسة فى الشتاء .. الساعة الثانية ظهراً .

" لو " أن الوقت هو الربيع .

" لو " أن الساعة الثانية بعد منتصف الليل .

ـ أنت فى حديقة غناء .

ـ أنت فى حديقة مقفرة .

ـ أنت فى قارب فى النيل .

ـ أنت فى قارب فى المحيط .

ـ أنت فى غابة من الأشجار الكثيفة .

ـ أنت فى حديقة الحيوان .

ابتدع لنفسك ما تشاء من الظروف المعطاة المنطقية واحك لنا بالقول أو بالفعل أو بكليهما معا قصتك التى ابتدعتها .

جـ ـ تمرينات تتعلق بالعقل (الجهد الذهنى أو التفكير المنطقى)

١ ـ تنتهى مسرحية هملت بمصرع الملك كلوديوس ، الملكة جرترود ، أوفيليا الحبيبة، لايرتس أخ أوفيليا ، وهملت نفسه .

وتنتهى مسرحية الأشباح بمصرع أوزفالد متأثراً بالمرض السرى الذى ورثه عن أبيه وبنهاية الأم كمداً .

وتنتهى مسرحية عطيل بقتله لديدمونة ثم لياجو ، ومن وجهة نظر أخرى بمحاولة قتله على اعتبار أنه " يدمى ولا يموت " ذلك أنه روح الشر وليس الشر ..

ابتكر نهايات أخرى غير هذه النهايات .

٢ ـ لو أنك تقوم برحلة حول العالم . فهذه رحلة لا ينبغى لك أن تفكر فيها بشكل عام أو بصورة على وجه التقريب .. لابد أن تقوم بها بكل التفاصيل المناسبة .

٣ ـ لو أنك تحيا الحياة التى تحياها شجرة

ما هى هذه الشجرة ؟ .	شجرة بلوط
ما عمرها ؟ ..	عجوز
أين هى ؟ ..	فى غابة .. فى مرج .. فوق قمة جبل
فى أى فصل من فصول السنة ؟	الخريف .
ما هى الظروف التى تعيشها ؟ ..	الجفاف .. المطر .. الرى ..
ماذا ترى خارجك بعينك الداخلية ؟	قصراً رابضاً على مرتفع من الأرض
ماذا ترى داخلك بعينك الداخلية ؟	أعشاش الطير بين أغصانى
ماذا تسمع بأذنك الداخلية ؟ ..	أصوات الضأن والبقر وهى تقضم الحشائش
	صلصلة أجراس البقر
	ثرثرة النساء ..
	نباح الكلاب ..
	رفيف أجنحة الطير
	صوت ناى قريب

٤ ـ سأذكر لك كلمة ، على أن تكون لها دلالات عريضة ، وأطلب منك أن تقول أو تفعل ما تقترحه هذه الكلمة عليك :

أسماء الزهور : وردة بلدى ـ قرنفلة ـ ياسمينة ـ فلة ـ بانسيه ـ عصفور الجنة ـ تيوليب

أسماء مطلقة : دين ـ سياسية ـ ديموقراطية ـ نازية ـ فاشية

أمراض : شيزوفرانيا ـ بارانويا ـ نرجسية ـ عقدة أوديب ـ عقدة إلكترا ـ ساديزم ـ ماسوشيزم .

أسماء من التاريخ أو الأدب أو الشخصيات أو البلدان .. والأمثلة كثيرة

الذاكرة ... MEMORY

يتميز الفنان عن غيره من البشر بأنه أكثر دقة فى ملاحظته ومراقبته للحياة وفى تجميع ما يلاحظ وما يشاهد وما يسمع وما يحس وما يقرأ فى مخازن موجودة داخل عقله .. ويتم هذا بطريقة شعورية ولا شعورية .. ومحتوى هذه المخازن هى ما نطلق عليه اسم الذاكرة .

وفيما بعد .. عندما يحتاجها الممثل عند تجسيده لأحد المواقف الدرامية ويستدعيها فإنها تأتيه كلها طواعيه من ذلك الجزء من الطبيعة الإنسانية التى تسمى التجربة والتى احتفظ بها الإنسان فى " مخزن موجود فى عقله " .

الجائز إذن أن نقول إن الذاكرة لا تزيد عن كونها مجرد تطبيق واع للقاعدة القديمة التى تقول إننا ندرك الأشياء من خلال تجاربنا الخاصة .

إن الذاكرة كما عرفها علماء النفس ليست إلا رد فعل لشىء ما .. وليس من الضرورى أن يكون هذا الشىء ماثلاً أمامنا إذ يكفى أن نتذكره ليحدث رد الفعل المعين .

إذا كان هذا الشىء أو هذا الشخص موجوداً فسوف يخفق قلبك ويغلى الدم فى عروقك .. وإذا ذكر اسمه فقط وحدث نفس رد الفعل فهذا يعنى أن ذاكرتك عن هذه التجربة ما تزال فعالة .

ونستطيع أن نشبه الذاكرة ببرج ضخم به عدد كبير من الطوابق .. بكل طابق عدد من الشقق ، وبكل منها عدد من الغرف ، وفى كل غرفة عدد لا يحصى من الدواليب والأرفف والصناديق ، وبكل منها عدد من الأدراج .. ثم تنقسم هذه الأدراج إلى مخازن كبيرة ، وكل مخزن كبير ينقسم إلى مخازن صغيرة وهذه إلى أصغر وأصغر إلى مالا نهاية .. وفى كل مخزن صغير من هذه المخازن خرزة ذهبية صغيرة هى هذه الذكرى .

إن الممثل يتذكر ، على خشبة المسرح ، ما الذى عليه أن يقوله وما الذى عليه أن يفعله والطريقة التى يجب أن يؤدى بها الدور.. أى أنه يمثل فى كل عرض ، بشكل واع أو غير واع بطريق الذاكرة الثلاث :

الذاكرة الحسية ، الذاكرة الذهنية ، الذاكرة الانفعالية ..

الذاكرة الحسية .. Sense memory

ويطلق عليها أيضاً الإدراك الحسى أو الإدراك الحواسى

Sensory perception

والذاكرة الحسية هى القدرة على إعادة خلق التأثيرات الحسية (استدعاء) دون وجود الحافز الفعلى ..

(نظرية الفعل المنعكس الشرطى - بافلوف)

أن تسمع آذان الفجر دون أن يؤذن المؤذن .

أن تلمس مادة ليست حريراً تجعل الجمهور يصدق أنها حرير .

أن تمسك كوب زجاج كما لو كان نجفة من الكريستال التشيكى .

والتأثيرات الحسية هى :

صورة الشىء وصوته ورائحته وملمسه ومذاقه .

أى التى تقوم على تجارب حواسنا الخمس .

وهذه تستطيع أن تستحضر صوراً باطنة لأشخاص أو أماكن أو أشياء عفى عليها النسيان

(حاسة البصر) وهى أكثر الحواس قابلية للانطباعات .

أو أن تستحضر أصواتاً باطنة (حاسة السمع) وهى أيضاً حاسة مرهفة إلى درجة قصوى

وهذا هو السبب فى أن الانطباعات تتم بسرعة عن طريق عيوننا وآذاننا ..

أو أن تستحضر طعماً باطنياً (حاسة التذوق) .. مشهد الشرهين الثلاثة فى

مسرحية إيفانوف لتشيكوف .. أو مشهد المائدة حيث المفروض على الممثل أن يصل إلى سيلان لعابه أمام طبق من اللحم المصنوع من الورق المقوى يفترض أن سيدة الفندق هى التى أعدته بنفسها بما هو معروف عنها من مهارة فى الطهى وذلك فى مسرحية سيدة الفندق لجولدونى .

أو أن تستحضر رائحة باطنة (حاسة الشم) فى مشاهد الحدائق أو الغابات أو ساحات إلقاء القمامة .

أو أن تستحضر رائحة ملمس الأشياء أو الأشخاص الباطنة (حاسة اللمس) كما فى مسرحية أوديب لسوفوكليس حيث يفقد بصره ويستخدم حاسة اللمس للتعرف على أبنائه .

الذاكرة الذهنية

خامة الشيء وصنعته وطرقها ووسائل الانتفاع بها وطولها وعرضها .. إلخ مما يدرك عن طريق العقل .

الذاكرة الانفعالية - الذاكرة العاطفية - ذاكرة العواطف - ذاكرة الأحاسيس (وهذه كلها مترادفات) Emotional Memory .

يستطيع الممثل استدعاء المشاعر المطلوبة بفضل معرفته السابقة بها من خلال تجربته الحياتية ، وبالرغم من أن هذه المشاعر الحياتية تبدو منسية إلا أن إشارة أو فكرة أو صورة معينة تستطيع أن تبعث فيها الحياة من مكمنها قوية كما كانت فى الماضى ، أو أضعف مما كانت ، أو على شكل مختلف نوعا ما .

لقد رأى كل منا كثيراً من الأحداث ، ولكن ذاكراتنا تعى منها مميزاتها البارزة دون تفصيلاتها ، ومن هذه الانطباعات تتكون ذكرى واحدة مركزة ، أكثر عمقاً وأوسع مدى من الانطباعات الأصلية نفسها ، إنها نوع من مركب الذكرى على نطاق كبير ، وهى لهذا السبب أصفى وأكثر تركيزاً وأشد قوة وصلابة من الأحداث الحقيقية ذاتها .

إن الزمن مصفاة رائعة لما تعيه ذاكرتنا من مشاعر ، وهو لا ينقى ذكرياتنا فحسب بل إنه يحول الذكريات ذات الطابع الواقعى المؤلم نفسها فيجعلها شعراً ..

فالتذكر العاطفى إذن من الناحية النفسية والجسدية ما هو إلا إحياء آثار ما سبقت معاناته .. إنه استرجاع المشاعر وليس المشاعر نفسها .. إنه انعكاس .. إنه نسخة منها .. ولذلك فقد كان ستانيسلافسكى يسمى المشاعر الحياتية بالأصلية أو الأولية ويسمى المشاعر المسرحية بالمكررة .. وهذه الذاكرة الانفعالية تعمل بطريقة لا شعورية بنفسها ولنفسها وتكون مهمة الممثل هى أن ينسق وينظم بين الإحساس الذى بداخله وبين الإحساس المطلوب للدور فى موقف ما ثم يعيد خلقه .

إن الممثل لا يعيش على منصة المسرح بصفته " شخصية - دور " فقط وإنما بصفته " انساناً فناناً " أيضاً .. ولهذا فإن مشاعر " الممثل الدور ".. تتفاعل بنسبة أو بأخرى مع مشاعر "الممثل الإنسان " لتنتج مشاعر من نوع خاص نطلق عليها المشاعر المسرحية ، تمييزاً لها عن المشاعر الحياتية التى يعيشها الإنسان فى الحياة وتتحول المشاعر الحياتية إلى مسرحية دون أن تفقد شيئاً من صدقها وقوتها وعمقها .. إنها تتحول نوعياً لا كمياً ، إنها تتحول إلى انعكاس شاعرى للمشاعر الحياتية وهى بهذه الصورة تكتسب درجة من الصدق والقوة والعمق لا يصل إليها الممثل فى مشاعره الحياتية .. فلا يوجد ممثل يستطيع الادعاء بأنه أحب أو أحس بالغيرة أو أحس بالألم فى حياته العادية بأقوى ولا أعمق مما أحس به وهو يمثل دور روميو أو عطيل أو أوديب .

وتختلف المشاعر المسرحية عن المشاعر الحياتية فى أنها لا تسيطر على الإنسان كلية ، إذ أننا فى أثناء عملية التذكر العاطفى (تذكر الماضى) نعيش عملية أخرى نفسية جسدية تسببها المثيرات التى نعيشها فى اللحظة الحاضرة .

وينشأ هذا الاختلاف لاختلاف المنبع ، فالمشاعر المسرحية لا تنبع بتأثير " مثير "

حقيقى كما هو الحال فى الحياة وإنما من خلال خيال الكاتب المسرحى .

وهكذا فنحن عندما نتذكر الماضى لا ننسى الحاضر .

وتمضى العمليتان ، عملية تذكر الماضى والعملية التى نعيشها فى اللحظة الحاضرة، فى علاقة جدلية غير منفصلتين ، تؤثر إحداهما فى الأخرى وتوازن إحداهما الأخرى وتتداخلان فيما بينهما .

عندما نقرأ رواية ممتعة فإننا نتعذب ونفرح مع بطل الرواية ونعيش حياته واهتماماته وفى نفس الوقت نعى تماماً أن البطل وحياته ما هو إلا ابتكار من خيال المؤلف .

عندما نتفرج على مسرحية ما فإننا ننسى أننا فى المسرح ، وفى نفس الوقت فإننا نلاحظ الأداء الرائع للممثلين وألوان الديكور والإضاءة الرائعة ونصفق ونضحك ونصمت وهذا يعنى أننا نتذكر أن ما يجرى على المنصة هو فن وليس الحياة الحقيقية .

ولكن العملية لا تجرى بحيث نتذكر ثم ننسى وهكذا بالتوالى ، كلا .. إننا نتذكر وننسى فى آن واحد . إننا ننسى أثناء تذكرنا ونتذكر من خلال نسياننا ..

هذه الوحدة الجدلية للحياة الداخلية المعقدة لنا كمتفرجين تشبه تماماً الوحدة الجدلية عند الممثل عندما يعيش الحياة الداخلية للشخصية (الدور) فى نفس الوقت الذى يعيش فيه ذاته (الممثل - الإنسان) على منصة المسرح أمام المتفرجين.

فالممثل إذن يستدعى المشاعر المسرحية (مشاعر الدور) من ذاكرته العاطفية (مخزن تجاربه العاطفية الشخصية) .. فالحياة العاطفية للدور لا يمكن أن تبنى إلا من مشاعر الممثل الشخصية ..

يقول ستانيسلافسكى : " الممثل يستطيع أن يعانى عواطفه الخاصة فقط ، ولهذا فمهما تمثلون ومهما تصورون فعليكم بدون استثناء استعمال شعوركم الخاص .. ومخالفة هذا القانون تعادل قتل الدور بحرمانه من النفس الإنسانية الحية التى

تعطى وحدها الحياة للدور الميت " .

يجب على الممثل إذن أن يحافظ على ذلك الشعور الداخلى الذى أسماه ستان " أنا موجود " وألا ينسى ذلك ولو للحظة واحدة وهو على منصة المسرح ثم ألاّ يفصل الشخصية التى أبدعها عن طبيعته الحيوية الخاصة .. لأن شخصية الممثل الإنسانية هى المادة التى يصنع منها الفنان شخصيته المسرحية .

الممثل إذن يعيش عمليتين اثنتين فى آن واحد .. الأولى هى معايشته للحياة الداخلية للشخصية "الدور " وذلك باستدعائه للمشاعر المسرحية من ذاكرته الانفعالية .. والثانية هى أفكار ومشاعر الممثل " الإنسان " المرتبطة بوجوده على منصة المسرح أمام المتفرجين ..

أن يبقى الممثل على المنصة هو نفسه ، وفى ذات الوقت ، يتقمص الشخصية المسرحية .

التناقض هنا جدلى .. أن تصبح شخصاً آخر وأنت باق أنت نفسك

وتتفاعل هاتان العمليتان لتكونا فى النهاية عملية واحدة معقدة تمتزج فيها حياة الممثل " الشخصية .. الدور " بحياة الممثل " المبدع .. الإنسان " بدرجة يصعب معها تحديد متى تنتهى هذه ومتى تبدأ تلك .

ولهذا لابد من توازن محسوب بين التمثيل والحياة

إن تحقيق جزء من الصيغة لا يصنع فناً حقيقياً ، فإذا زادت نسبة " التمثيل " أى إذا أصبحت شخصا آخر دون أن تكون أنت نفسك فسيكون التمثيل مبالغة ، تصويراً خارجياً ، وقد تصل المبالغة إلى حد أن يقتل الممثل زميله فى مشهد المبارزة وهو يؤدى دور هملت أو أن يفقأ عينيه وهو يؤدى دور أوديب أو أن ينتحر بالسيف وهو يؤدى دور هيبوليت

وإذا زادت نسبة " الحياة " أى إذا بقيت أنت نفسك دون أن تصبح شخصاً آخر أصبح التمثيل جامدا باردا وبلا روح لأنه سينحصر فى مجرد عرض الذات ، وهو

فن قد يكون مبهراً فى بعض الأحيان ولكنه بالتأكيد زائف وغير حقيقى .

إن قانون فن التمثيل ليس الاندماج والتطابق بين الممثل والشخصية بل وحدتهما الجدلية التى تفترض وجود نقيضين متصارعين هما الممثل : " الشخصية ـ الدور ".. و .. الممثل " المبدع ـ الإنسان " .. وعندما يعيش الممثل على المسرح مشاعر دوره بقوة فإن مشاعره وهى تثير المتفرج تعطى الممثل " الانسان " فى نفس الوقت أقصى درجات المتعة .. وهكذا فإنه يستطيع أن يعانى فى الوقت نفسه شعورين متناقضين متوافقين : الألم بصفته شخصية مسرحية والفرح الإبداعى باعتباره إنساناً مبدعاً ، وهذا الفرح يقوى بدوره مشاعر الألم المسرحى ، ويستمر هذا التفاعل والتداخل ، وفى النهاية تكونان وحدة واحدة .

ورغم سهولة أن يتذكر المرء تجربة عاطفية فمن الصعب أحياناً أن يستعيد الحالات الفسيولوجية التى صاحبت هذه التجربة .. من الممكن أن يتذكر المرء أن يديه كانتا لزجتين ولكنه لا يستطيع أن يجعلهما لزجتين ثانياً .. وكما يقول ستانيسلافسكى "من المستحيل إحداث تغيرات بيولوجية مثل النبض ودرجة الحرارة وضغط الدم وإفراز الغدد بطريقة مباشرة .. ولكن يمكن إحداثها بطريقة غير مباشرة وربما أقرب إلى الاكتمال "..

ولا تنجح هذه العملية إذا اعتمدت على استدعاء الانفعالات أو على تذكر ماحدث كمجرد وصف ذهنى أو وصف عام من قبيل " كنت قلقاً جداً " أو " كنت أشعر بغضب شديد ".. ولكنها تنجح إذا اعتمدت على استدعاء تفاصيل وصور الأشياء المحسوسة والمدركة ، تلك التى تسمع وترى وتلمس وتتذوق وتشم والتى تدرك بالحركة ، ونعنى بذلك التفاصيل الخارجية للتجربة أى الذكريات الحركية .

فإذا استطاع الممثل أن يستعيد ظروف خلق إحساس ما وملابساته على وجه الدقة ودون أن يهمل شيئاً من التفاصيل .. حالة الجو ، الروائح ، الأصوات ، الوجوه ، الملابس .. إلخ .. أمكنه أن يستدعى هذا الإحساس من ذاكرته الانفعالية .

أى أن الظروف الخارجية تستدعى الإحساس الداخلى من مخزون الذاكرة الانفعالية.

ويعتمد نجاح الممثل فى تذكر أحساسيسه على ما يأتى :

* العثور على تجربة قد أثارته بالفعل .
* العثور على تفاصيل فعالة فى إعادة حفز الأحساسيس .
* قدرة المخرج على عدم التدخل بين الممثل وذاكرته .
* اختيار الوقت السليم للقيام بالتجربة .
* أداء المشهد المطلوب مباشرة بعد انطلاق الأحساسيس الحقيقية حتى تصبح مرتبطة بالمشهد مثل تجربة الجرس مع قطعة اللحم .. وفى النهاية لن يحتاج الممثل إلى قطعة اللحم .

وإذا فشل كل التقصى لاستحضار ذكرى شبيهة بالعاطفة المطلوبة فى أحد المشاهد يستطيع الممثل أن يعثر على تجربة مشابهة .

هناك ماهو مشترك بين الكائنات الإنسانية رغم تباينها اللا نهائى .. ولما كانت هذه الكائنات متشابهة من الناحية البيولوجية كان بينها كثير من التجارب المشتركة وبالتالى تتشابه من الناحية السيكولوجية ..

كيفية استدعاء المشاعر المسرحية :

الفعل

لا يمكن للممثل استدعاء المشاعر المسرحية بالتوجه مباشرة إلى ذاكرته العاطفية .. إن الشعور على المسرح ، كما هو فى الحياة ، لا إرادى .. فيظهر فجأة وأحياناً على الرغم من إرادتنا .. وقد اكتشف ستانيسلافسكى أن الشعور يأتى عن طريق الفعل .

يقول ستانيسلافسكى : " لا تنتظر الشعور .. افعل مباشرة ، والشعور سيأتى فى عملية الفعل من تلقاء نفسه .. الفعل مصيدة الشعور .. فإذا كانت مشاعرنا تظهر

بدون إرادتنا فإن افعالنا هى ثمار إرادتنا ، من المستحيل إجبار الإنسان على أن يحب أو يكره أو يغضب أو يغار أو يتعاطف .. إلخ .. وإذا حاول ذلك فإنه سيبدأ حتما بتصوير تلك المشاعر ، أى إنه سيتكلفها بدون أن يشعر بها .. لكنه يستطيع دائما إنجاز فعل إرادى معقول .. فعل جسدى (فيزيكى) .. تنظيف الغرفة ، ترتيب الكتب ، تحضير الشاى أو القهوة .. أو فعل نفسى (سيكولوجى) .. مواساة ، إقناع ، تأييد ، توبيخ .. إلخ ، وذلك إذا اقتنع بأسباب وأهداف هذا الفعل.. عندئذ يولد الشعور.. لأن فى كل جسدى يوجد نفسى وفى كل نفسى يوجد جسدى ولا يمكن الفصل بينهما لأن النفس والجسد تعبيران لظاهرة واحدة هى الفعل .

إن التجربة النوعية تختلف ويحسها المرء بصور تتفاوت فى دقتها وفقاً للسن وخلفية الفرد الاجتماعية وارتباطها باحتياجات أخرى ولكن عندما يصل الكائن الإنسانى السوى إلى سن العاشرة يكون قد مارس تقريباً كل إحساس إنسانى .

ولا يوجد على الإطلاق انفعال أو إحساس ما فى أى موقف درامى لا يكون قد مر على الممثل فى حياته الطبيعية .

إن كل كائن تمنى واستحوذ على شىء فرحاً ، وقتل حشرات ، وهرب مذعوراً ، وأحس بالغضب ، وكره والديه فى لحظة من اللحظات ، وجرب عضة الجوع ، ولذة الأكل ، ولسعة الريح ، والدفء ، وشدة الحرارة ، والقلق ، والرعاية لأخ أو أخت أصغر ، أو حيوان أليف ، وألم القدم بسبب الحذاء الضيق ، والإحساس بالتحرر والانطلاق عندما يمشى حافى القدمين .

إن الممثل إذا استطاع أن يستدعى إحساسه وهو يقتل بعوضة يستطيع أن يمثل مشهد مقتل عطيل لديدمونة وهو فى غاية الصدق .

وسائل استثارة الذاكرة الانفعالية :

١ - خطة الحركة المسرحية العامة : المناظر والإضاءة والمؤثرات الصوتية والأزياء

والملحقات المسرحية والحركة المسرحية .

٢ ـ المزاج العام للممثل .

٣ ـ الافتراضات المتخلية والظروف المحيطة .

٤ ـ تقسيم المشهد إلى وحدات وأهداف .

٥ ـ قوة تركيز الانتباه .

٦ ـ الحركة الجسمانية الصادقة والإيمان بها .

٧ ـ نص المسرحية وما يحتوى عليه من أفكار ومشاعر متشابكة (ما وراء النص) .

٨ ـ التجارب الإنسانية الخلاقة وقوتها التى يختزنها الممثل تتناسب مع قوة ذاكرته الانفعالية ودقتها ومضائها تناسباً طردياً .. فإذا كانت تجاربه ضئيلة كانت ذاكرته ضعيفة وبذلك فإنها تثير مشاعر باهتة وهزيلة .

ولذلك يتعين على الممثل أن يعمل على زيادة مدخراته من الذكريات ويتم ذلك بالوسائل الآتية :

* الرجوع الى انطباعاته ومشاعره وتجاربه الخاصة .

الرجوع إلى الحياة المحيطة به .. فى الحاضر وفى الماضى والمستقبل .. بين شعبه وبين الشعوب الأخرى إذ أن الممثل مطالب بتمثيل شخصيات محلية وشخصيات عالمية .

* المذكرات والكتب .

* الفنون والعلوم والمعارف بجميع ألوانها .

* الرحلات والمتاحف .

إن الهدف من تنمية الذاكرة الانفعالية هو أن يتحول الشعور إلى الانفعال .. ولكى يحدث ذلك يجب أن يصل الشعور إلى حد معين من القوة .. إن الكم يتحول إلى الكيف .. مثل الماء حينما يصل إلى درجة الغليان يتحول إلى بخار.. هذا هو الفرق بين الشعور والانفعال .. الماء فى درجة الغليان هو الشعور والبخار هو

الانفعال .

ومنهج ستانيسلافسكى يسعى إلى الوصول إلى هذه اللحظة حيث يتحول الشعور إلى الانفعال .

والانفعال هو ذلك الإحساس الأصيل والمناسب الذى يأتى من فن صحيح لو فهم الممثل شخصيته ، وعرف ما هو فعله الداخلى ، وأنشأ علاقته بالشخصيات الأخرى، وكان لديه مرجع مناسب من خبرته يؤيده ..

وللذاكرة الحسية تأثير كبير على الذاكرة الانفعالية :

إن رؤية وردة ما (ذاكرة حسية - بصرية) يمكن أن تستدعى ذكرى حبيب أو حبيبة بكل المشاعر والأحاسيس المرتبطة بهذا الشخص (ذاكرة انفعالية) .

واستنشاق رائحة دخان كثيف (ذاكرة حسية .. حاسة الشم) يمكن أن تستدعى ذكرى حريق فى مصنع أو منزل أو مكان أثير بكل ما يثيره هذا الحادث من مشاعر وأحاسيس (ذاكرة انفعالية) .

وبالنسبة لى .. كتجربة شخصية .. فإن رؤية الفاصوليا البيضاء أو تذوقها (ذاكرة حسية.. حاسة التذوق) تعيد إلى بصرى اللون الاصفر وإلى أنفى رائحة الرمل وإلى وجدانى بساط السماء القاتمة السوداء بنجومها المتناثرة وهى تنكشف من حين لآخر بمصابيح الأعداء التى يقذفون بها من طائراتهم المعادية لتستكشف الفضاء والأرض .. كما أنها تثير فى نفسى أحاسيس الترقب والانتظار والقلق والتوجس والاضطراب والتحدى والتصميم والرغبة فى الثأر والحرص على الحياة (ذاكرة انفعالية) .

كنت أؤدى خدمتى العسكرية فى حرب ١٩٥٦م وقد عسكرت مع فصيلتى ليوم كامل فى صحراء مصر الجديدة وكانت المرة الوحيدة التى أكلت فيها خلال أربعة وعشرين ساعة هى حفنة من الفاصوليا البيضاء ورغيف من العيش المملوء برمل الصحراء . الغريب فى الأمر أننى أحب جداً هذا الصنف من

البقول .

مخاطر الاعتماد على الذاكرة الانفعالية :

١ ـ فى اختيار الممثل لخبرات من حياته الخاصة ، فإنه قد يستدعى انفعالات شخصية لا تناسب إحساس الشخصية .. قد تكون هذه الانفعالات الشخصية حقيقية للغاية وصادقة جداً ولكنها تكون صدق الممثل لا الصدق المسرحى ولا صدق الشخصية التى يؤديها .. ولذلك على الممثل أن يتوخى كل الحذر والحيطة والدقة لكى يعثر على تجارب مشابهة للشخصية والمواقف فى المسرحية .

٢ ـ الممثل الذى يستدعى انفعالاً ما من ذاكرته العاطفية قد يتمسك بهذا الانفعال خوفاً من فقده بدلاً من تمثيل المشهد ويظل إحساسه على مستوى واحد بدلاً من التكيف مع تحولات اللحظة بلحظة التى تنتج عن تمثيل المشهد .

ولذلك على الممثل ، عندما يكون على منصة المسرح ، أن يحرر نفسه من هذا التدريب وأن يمثل فعله بحيث يصعد ويهبط الإحساس الموجود أو يتطور ويتحول إلى إحساس آخر تبعاً لما يحدث فى سياق المشهد .

ولتقليل هذه المخاطر لا يجب استخدام هذا الاستدعاء للذاكرة الانفعالية إلا إذا كانت هذه هى الوسيلة الوحيدة لاستدعاء الإحساس المطلوب .

الملاحظة .. OBSERVATION

من الضرورى أن يجعل الممثل مخزن ذاكرته الانفعالية غنياً وخصباً بتجارب الحياة ويكون ذلك بالملاحظة والمراقبة والجمع والحفظ .. إنها الصديق والمدرس.. إنها الكنز الحقيقى للفنان .

والقدرة على الملاحظة يجب أن ينميها الممثل لا فى الحواس الخمس فحسب (الذاكرة الحسية) بل فى الذاكرة الذهنية والانفعالية أيضا .

وسائل تنمية قوة الملاحظة :

التدريب المستمر على الملاحظة .

إن قضاء بعض الوقت فى الأندية والمقاهى عادة ما تكون غنية برؤية ألوان من الجوع واللذة والفشل والكدح البشرى .. ولكن يجب أن تكون أكثر من مجرد رؤية ما يدور حوله من المظهر السطحى والخارجي للأشياء .. بل عليه أن يفحص بدقة ويقارن بين مايرى وما يسمع ومايشم ، وبين ما حفظه فى ذاكرته .

الإكثار من البحث والتنقيب فى الكتب والسينيما والتليفزيون والمتاحف والمعارض ووسائل الإعلام والثقافة الأخرى لكى يكون على دراية تامة بما يجرى حوله فى العالم من متغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية وبما يستجد فى الفنون والعلوم والآداب .

باختصار .... يجب على الممثل أن يلاحظ كل شىء..ثم فيما بعد يتذكر ما شاهده .. ثم يعيد تمثيل ما شاهده لا أن يقصه فقط ، وقد يلجأ إلى كتابة ملاحظاته فى أول الأمر.. ولكن بعد قليل من التدريب سيتعود أن يسجل بطريقة أوتوماتيكية فى ذاكرته ..

وقوة الملاحظة تساعد الممثل على :

- مراقبة كل شىء غير طبيعى فى الحياة اليومية ..
- بناء ذاكرته الانفعالية والحسية وتنمى المخزون منها ..
- تجعله حساساً لعالم الخيال ..
- تفتح عينيه على الشخصيات المختلفة والقيم المختلفة فى الأشخاص وفى الأشياء .
- تغنى حياته الداخلية عن طريق الاستيعاب الكامل الواسع لكل شىء فى الحياة الخارجية .
- قد تساعد الممثل الحاذق على إضافة حركة تفصيلية جداً إلى دوره فى موقف من المواقف مثل توتر العضلات حول العينين أو حركة إصبع معينة أو اختلاجة فى

عضلة الذقن .. إلخ ..

تركيز الانتباه .. CONCANTRATION

تركيز الانتباه يجب أن يكون صفة أساسية فى طبيعة كل الناس .

القبطان يركز فى عمله وهو يقود إحدى عابرات المحيطات لأنه مسئول عن مئات الأرواح ..

وعالم الأحياء يركز فى عمله وهو يبحث ويكتشف من خلال الميكروسكوب .

والمهندس المعمارى يركز فى عمله وهو يضع تصميماً لكوبرى أو لمبنى معقد .

والقبطان يستخدم البوصلة ، وعالم الأحياء يستخدم الميكروسكوب ، والمهندس يستعين برسوماته وحساباته الرياضية .. وكلها أشياء ظاهرة وملموسة أى أشياء مادية ..

ولكن الأمر يختلف مع الممثل .. لأن الأداء التمثيلى يحتاج إلى نوع خاص من التركيز.

إن فن الممثل هو خلق الروح الإنسانية فى كلمات جامدة لتحويلها إلى شخصية لها نبض ويس[illegible]ى فيها الدم .

فالممثل إذن يحتاج إلى تركيز روحى .. على عواطف ليست موجودة .. على عواطف مخترعة (مخلوقة) .. أى على أشياء لا يمكن رؤيتها .. أشياء لا يمكن معرفتها إلا إذا تغلغل داخل نفسه .

إن هذا النوع من التركيز يجعل الممثل فى حالة تسمح له بأن يعرض على خشبة المسرح ما هو غير موجود بالفعل ، حتى يخلق به الواقع المطلوب تصويره ، بالرغم من عدم وجود هذا الواقع فى الحقيقة .. إن الممثل يصور النار فى الوقت الذى لا توجد فيه نار حقيقية .. وهكذا يخلق الممثل الواقع للجمهور بالرغم من معرفة

الجمهور بعدم وجود هذا الواقع ..

وينطبق هذا الكلام بالضرورة على الأشياء والأفكار والأصوات والروائح وغير ذلك .

ولذا من المهم جداً بالنسبة للممثل أن يطور قدراته فى الخيال .. ليس فقط من أجل أن يتصور كل شيء بالفعل فى خياله بل من أجل أن ينقل هذا الخيال أيضا إلى الجمهور ، وأهم ما يمكنه من ذلك عنصر التركيز.. فالتركيز يستطيع أن يجعل الممثل يخلق الوقائع التى عاشها فى وقت ما ، مرة ثانية فى اللحظة التى يمثل فيها دوره على منصة المسرح .

وهكذا فإن التركيز عند الممثل يصبح تلك القدرة (الإرادة) التى تجعله يوجه جميع قواه الروحية والذهنية نحو هدف واحد .. موضوع معين .. فكرة معينة .. شخص معين .. عمل معين .. مع استبعاد كل شيء آخر ..

ولأن التركيز يزيد فى فعالية كافة القدرات الأخرى : الملاحظة والذاكرة والمخيلة فإن الهدف العام من وراء ذلك يكون خلق الروح الإنسانية .

ولذلك فإن أهم جزء فى تدريبات التركيز هو تدريب الإرادة .

أنواعه :

(التركيز) الانتباه اللا إرادى : وهو الشكل الأولى البسيط للانتباه .

إن الطفل يركز انتباهه على ضوء أو على شيء يلمع .. إن الموضوع يهيمن على الشخص فهو انتباه سلبى تسببه الصفات الخاصة للموضوع .

(التركيز) الانتباه الإرادى : يصبح الموضوع بؤرة للتركيز من الشخص ، لا لصفات ممتعة خاصة يملكها الموضوع .. ولكن لأنه مرتبط بفكر الإنسان ووعيه .. فهو انتباه إيجابى ..

(التركيز) اللإرادى المركب : يمكن أن يتحول أحد النوعين السابقين من التركيز الى الآخر.. فالموضوع الذى يثير فى البداية انتباهنا اللا إرادى يمكن أن يصبح موضوع انتباهنا الإرادى .. وعلى العكس فإن موضوع انتباهنا الإرادى

يمكن أن يصبح ممتعا فى حد ذاته بحيث لا يعود يتطلب جهداً إرداياً لإبقاء تركيزنا مسلطا عليه وبذلك يتحول الانتباه من إرادى إلى لا إرادى .. وهو يختلف عن الانتباه اللإرادى الأولى البسيط ولكنه يتفق مع الثانى فى أنه مرتبط بفكر الإنسان ووعيه أى أنه انتباه إيجابى ويعتبر أرقى اشكال الانتباه .

" إن جوهر الانتباه فى أرقى درجاته هو إيجابية الإدراك اللإرادية بالنسبة لموضوع تم اختياره إرادياً "

أنواع (التركيز) الانتباه من ناحية صفة الموضوع :

الانتباه الخارجي : وهو الانتباه الموجه إلى الأشياء المادية التى تقع خارجنا ، وهو يقوم على الإدراك العقلى

الانتباه الداخلى : وهو ما يدرك عن طريق الحواس الخمس أو عن طريق الأحاسيس والأفكار والخيال ، أى أن الانتباه الداخلى يقوم على الإدراك العاطفى .

أن تبصر لا أن تنظر (ومعنى أن تبصر هو أن تنظر بهدف)

أن تصغى لا أن تسمع (ومعنى أن تصغى هو أن تسمع بهدف)

أن تلمس (بهدف)

أن تشم (بهدف)

أن تتذوق (بهدف)

وللتمييز بين هذين النوعين من الانتباه نضرب مثلاً بنجفه أثرية فى قاعة فى متحف :

الانتباه الخارجي (العقلى) يطرح هذه الاسئلة : كم فرعاً لها ؟ ما شكلها ؟ طرازها ؟ تصميمها ؟

الانتباه العاطفى يطرح هذه الاسئلة : هل تروقنى ؟ ما الذى يجذبنى اليها ؟ شفافية

الكريستال كأنه البللور ؟ انعكاساتها كأنها نجوم متناثرة ؟

ويتم الانتباه الداخلى (العاطفى) على مراحل كالآتى :

أ - اختيار موضوع التركيز : أن تفكر فيما تقرر أن تفكر فيه ، ويكون ذلك باستبعاد كل ما عداه .

ب - اختيار دائرة التركيز : وقد تكون القاعة كلها .
وقد تكون هذه النجفة وحدها .
وقد يكون هذا الفرع من الكريستال .
وقد يكون هذا الشعاع المنعكس عنه .

جـ - اختيار كم التركيز : كأن تتأمل هذه النجفة وتسمع ضوضاء من مكان آخر فتوزع تركيزك بين العنصرين بنسب معينة .

إن الاختيار لموضوع ودائرة وكم التركيز يساعد الممثل تماماً على التدريب على دوره إذ أنه يوجه اهتمامه للمكان الصحيح المرتبط بالدراما.

مشتتات الانتباه :

إن على الممثل أن يبلغ نفس حالة (الإلهام) التى يعيشها المؤلف والرسام أو الموسيقى عندما يستغرقون فى عمل إبداعى ، ولكن بينما يصل هؤلاء الفنانون إلى هذه الحالة الإبداعية فى خلوة خاصة وفى ظروف مواتية يجد الممثل نفسه مضطراً إلى الإبداع فى ساعة محددة ومكان محدد وفى ظروف مناوئة للغاية ومشتتات كثيرة للانتباه نستطيع أن نجملها فيما يلى :

١ - الجمهور فى الصالة .

٢ - الممثل نفسه : مشاكله الشخصية بالخارج وتوتره على منصة المسرح نتيجة المشتتات المختلفة .

٣ - الممثل المشارك أو الممثلة المشاركة : قد يكون أو تكون شخصاً غير محبوب أو لا يقوم بما هو مطلوب منه أو ليس ناظراً إلى الممثل حيث

يجب أن يفعل ذلك أو لا يعطيه الأداء المطلوب ليكون معه وحدة فنية أو أنه من الأساس ليس مناسباً للدور .

٤ ـ وقد يكون حوار المؤلف الذى قد لا يكون بالضرورة هو الأسلوب الذى يعبر به الممثل عن نفسه .

٥ ـ وقد تكون المناظر أو الملابس أو الأكسسوار أو الأضواء الساطعة أو الماكياج .

وبطبيعة الحال ، فإن هذه المشتتات تعوق مسيرة الممثل الإبداعية ، وتظهر أعراض ذلك فى تشنج الجسم والارتباك والخجل والخوف أحياناً وفقدان القدرة على التفكير المتسلسل والتحكم فى التركيز .

ومن هنا تأتى الأهمية القصوى لقدرة الممثل على دفع هذه المشتتات العديدة وتركيز الانتباه فى الشخصية التى يؤديها ، هذا هو السبيل الوحيد للقضاء على التوتر العضلى كما أن الاسترخاء يساعد الممثل على التركيز.. إن الاثنين ، الحرية العضلية والتركيز يعملان معا .

والتركيز الإيجابى ، فى أعلى درجات تطوره ، أى النوع الثالث (التركيز اللاإرادى المركب .. أى الولع بالموضوع المختار إراديا) هو وحده الذى يستطيع أن ينتصر على هذه القوى المشتتة .. وذلك كالآتى :

أولا : كقاعدة أساسية يجب على الممثل أن يركز انتباهه على شىء فوق المنصة لا فى صالة المتفرجين .. وكلما كان الشىء أكثر جاذبية كان الممثل أقدر على تركيز الانتباه ، وعندما تكون قوة التركيز المسرحى المسيطرة موجودةً ، فإن كل المثيرات الجانبية ذات القوة المعتدلة لا تضعف عملية التركيز بل تقويها .. ويأتى فى أول قائمة هذه المثيرات .. المتفرج ..

إن المتفرج بالنسبة للممثل مثل الهواء بالنسبة للإنسان .. إن الإنسان يتنفس وكأنه لا يلاحظ الهواء ولكنه يبدأ فى الاختناق عندما يغيب الهواء .. وكذلك الممثل .. إنه

يمثل وكأنه لا يلاحظ الجمهور ولكن ما إن يمثل فى قاعة خالية من الجمهور حتى يصاب بالاختناق الإبداعى .. إن الضحك وآهة الرعب والصمت والتصفيق فى أماكنها المناسبة وبالقوة المعتدلة تفرح الممثل وتزيد من إبداعه وتقوى من تركيزه الإيجابى .. ولكننا يجب أن نلاحظ أن رد فعل الجمهور الذى يتخطى حدوده يقوض هذا التركيز شأنه شأن رد فعل الجمهور السلبى تماماً .

ثانياً : يجب على الممثل أن يحافظ على خط انتباهه متصلا متحولا من موضوع للانتباه إلى موضوع آخر بدون انقطاعات أو ثغرات وذلك من لحظة دخوله المنصة إلى حين خروجه منها .

ثالثاً : يجب عليه أن يركز على ما تركز عليه الشخصية المسرحية .. فمثلاً إذا كانت الشخصية المسرحية فى هذه اللحظة تتفرج على منظر طبيعى ، فإن على الممثل أيضاً أن يركز إيجابياً على ما يراه من النافذة .

ولكن كيف يستطيع الممثل أن يجعل مواضيع انتباهه هى مواضيع انتباه بطل المسرحية إذا كان ما يراه الممثل غير ما يراه البطل ؟

إن الممثل الذى يؤدى دور " هملت " لا يرى أمامه " أوفيليا " .. إنه يرى زميلته الممثلة تضع ماكياجا وتلبس ملابس الشخصية التاريخية .

إن الممثل لا يرى من خلال النافذة غير أكوام من بانوهات الديكور المختلفة بينما يرى بطل المسرحية حديقة خلابة مزدهرة الأشجار .

يحل المخرج الروسى الكبير هذا اللغز عندما يقول :

(عين الممثل ، وهو على المنصة ، يجب أن ترى كل شىء .. المصابيح الكهربائية وماكياج الممثل الزميل وما إلى ذلك كما هى فى واقع الأمر .. وهذا ينطبق على باقى الحواس أيضاً .. إن رؤية أشجار حقيقية مكان الغابة المرسومة ممنوع ، فهذه هلوسة بصرية .. إن على الحدقة الحية لعين الممثل السليمة أن تنقل له صوره حقيقية لوضع الكواليس والمنصة ، لكن على الممثل ألا يعامل هذه الأشياء كما

تتطلبه هذه الأشياء ذاتها بل كما هو مطلوب فى المسرحية " كيلوباتره تنتحر بلدغة الأفعى .. إنها تمسك بين يديها بقطعة من الحبل واضعة طرفه على صدرها .. عين الممثلة يجب أن ترى قطعة الحبل ولكن عليها أن تعامل هذا الحبل لا باعتباره حبلا بل كما لو كان أفعى .. فى هذه الـ.. كما لو السحرية كل جوهر الإبداع التمثيلى).

إن نشاط خيال الممثل الابداعى يرتبط ارتباطا وثيقاً مع درجة تركيزه .. ويكمن هذا النشاط فى أنه ينسب ذهنياً إلى مواضيع يستقبلها واقعياً صفات لا تمتلكها هذه المواضيع فى الواقع ويضعها بقوة تفكيره الإبداعى فى حالات لم تكن فيها ولن تكون .

وهكذا فإن الممثلة التى تؤدى دور كليوباترة ترى قطعة الحبل ولكنها تنسب إليه ذهنياً صفات من صنع خيالها لا يمتلكها الحبل فى حد ذاته هى صفات الأفعى .

إن التركيز المسرحى يكمن فى أن الممثل يحول الموضوع إبداعياً بواسطة خياله إلى ماتتطلبه حياة الشخصية التى يتقمصها .. أى أن كل موضوع هو ما هو عليه بالنسبة للمثل (المبدع - الإنسان) وهو ما يجب أن يكون عليه بالنسبة للممثل (الدور - الشخصية) .

وهذه الثنائية تشكل وحدة لا تنفصم ويغدو من المستحيل تقريباً الجزم أين ينتهى الممثل (الإنسان) وأين يبدأ الممثل (الدور) .

وسائل تنمية تركيز الانتباه :

* يجب على الممثل أن يتعلم كيف يكون دقيق الملاحظة .
* يجب أن ينظر إلى الشىء لا كما ينظر العابر الشارد الذهن بل يجب أن يتعمقه وينفذ فى صميمه .
* يجب أن يدقق النظر إلى مايجرى حوله أو ما يجرى فى ذاته ثم أن يستخلص من هذه الملاحظات ماله دلالة مميزة .
* يجب أن يلاحظ الآخرين عن طريق أفعالهم وأفكارهم ودوافعهم وأن يدرس

ظروفهم فى الماضى والحاضر ومدى المتغيرات فيها وأن يسأل نفسه دائماً لماذا ؟ وكيف ؟ .

* يجب أن يدقق فى ملامح الوجه وخاصة فى نظرات العيون حتى يفهم الحالة الذهنية للبشر الذين يخاطبونه .

* يجب أن يتعلم حسن الإصغاء لكى يفهم ما يسمع .

* يجب أن تكون الطبيعة موضوع الملاحظة الدائمة فإن الحياة ليس فيها ماهو أجمل من الطبيعة :

الشمس والقمر والليل والنهار والجبال والوديان والبحار والأنهار.. إلخ ..

حفيف الأشجار وزقزقة العصافير وهديل البلابل وتكسر أمواج البحر .. إلخ .

* يجب أن ينشد الإنسان الجمال وينشد ضده ثم يجب عليه أن يحدد كلا منهما .. الجمال وضده .. وأن يتعلم كيف يتعرف عليهما وإلا كان فهمه للجمال ناقصا فإن القبح كثيرا ما يؤكد الجمال ويزيده حسنا .

* يجب أن ينتقل بعد ذلك إلى ما أنتجه الجنس البشرى فى الفن والأدب .. فى الرسم والنحت والعمارة والموسيقى والشعر والرسم .

* يجب أن يكون قادراً على التحكم الكامل والسيطرة التامة على حواسه الخمس إن العازف لا يستطيع أن يلعب شوبان أو بتهوفن إلا إذا بدأ بتعلم السلم الموسيقى.. والحواس الخمسة بالنسبة للممثل هى سلمه الموسيقى .

تدريبات على التركيز

الاسترخاء الكامل شرط أساسى فى نجاح هذه التدريبات .

تدريبات على الحواس :

حاسة البصر :

امسك إطاراً خالياً ..

تخيل أن أحدهم قد وضع به صورة : القوارب والمراكب الشراعية تتهادى على

صفحة النيل - فتاة عارية - امرأة منقبة - والدك - حبيبتك - صديقتك السابقة التى خانتك .. إلخ ..

تأمل سيارة ملاكى آتية فى سرعة رهيبة فى الطريق العام ثم تصدم طفلا .

تأمل سيارة ملاكى تتهادى وبداخلها فتى وفتاة يتعانقان .

تأمل مطافئ قادمة .. سيارة بوليس .. سيارة إسعاف .. طائرة تتحرك من أرض المطار لتشق عنان السماء .

حاسة السمع :

استمع إلى السيفونية التاسعة لبيتهوفن

افتتاحية أوبرا عايدة

فالس الدانوب لستراوس.

نار يا حبيبى نار لعبد الحليم حافظ

مصر التى فى خاطرى لأم كلثوم

السح الدح امبو لأحمد عدوية

أنا باكره إسرائيل لشعبان عبد الرحيم

إلى خربشة فأر

إلى صوت فرملة سيارة حادة

إلى تعليق مذيع على ماتش كرة

إلى خبر وفاة صديق عزيز

إلى خبر زواج حبيبتك من شخص آخر

إلى خبر زواج أختك من شخص تحبه

حاسة الشم :

شم رائحة وردة

رائحة بصلة

رائحة غاز .

رائحة بارفان .

رائحة توابل .

حاسة اللمس :

المس قطعة من الحرير

قطعة من الصوف

قطعة من القطيفة

قطعة من الخيش

ذراع امرأة جميلة

جنيها من الذهب

قطعة من الحديد

ورقة مصقولة

سيجارة مشتعلة　　ورقه صنفرة

كوب ماء مثلج　　كوب ماء يغلى

حاسة التذوق :

تذوق طعم العسل　　طعم الليمون

طعم الشطة　　طعم الخل

التدريبات المركبة من أكثر من حاسة

* تأمل سيارة إسعاف قادمة واستمع إلى صوت سرينتها المتواصل .

* فاتت ساعة تناول الغداء وأنت لم تتناوله بعد .. تسلىّ بمشاهدة مباراة كرة القدم في التليفزيون بينما تنبعث من المطبخ القريب رائحة طعام .

* تتنزه مع صديقتك على كورنيش النيل .. تتأبط ذراعك بينما تمسك ذراعها في حنان ورقة وتشم رائحة العطر الجميل المنبعث منها .

تدريبات متنوعة :

١ ـ انطق اسمك فى وضوح .. الثانى يذكر اسمك ثم اسمه .. وهكذا .. والتنويعات كثيرة

٢ ـ تدريبات المرآة ..

* الأول هو القائد والثانى هو الناسخ ..

* التبادل

* التوافق .. أى الحركة متزامنة

* تغيير الإيقاع

٣ ـ قبل النوم .. استرجع يومك فى رأسك .. بالتفاصيل ..

٤ ـ إيقاعات موسيقية بتصفيق الأيدى ودقات الأرجل

تدريبات على :

التركيز + الخيال + لو الساحرة + العلاقات

ويقصد بالعلاقات إضفاء صفات لا يمتلكها الموضوع فى حد ذاته وتحويله إلى موضوع آخر يختلف عما هو عليه فى الواقع .. أمثلة :

قبعة فرو	تتحول إلى	قط صغير
قطعة حبل	تتحول إلى	أفعى
علبة كبريت	تتحول إلى	قنبلة
عصا غليظة	تتحول إلى	بندقية
علبة سجائر فارغة	تتحول إلى	علبة بها خاتم من الماس
حذاء قديم	يتحول إلى	حذاء جديد

تدريبات لها علاقة بمكان الحدث

أنت موجود فى غرفة انتظار الطبيب	فى متحف
فى عربة قطار	فى ستاد القاهرة
فى المطار	فى حديقة
فى السجن	

تدريبات لها علاقة بمكان الحدث بالإضافة إلى عامل آخر

أنت موجود فى غرفة انتظار الطبيب	بينما يجرى لابنك عملية جراحية
أنت موجود فى المطار	وقد تأخرت طائرتك
أنت موجود فى السجن	ومحكوم عليك بالإعدام
أنت موجود فى متحف	والجو شديد الحرارة
أنت موجود فى ستاد القاهرة	والمكان مكتظ بالجماهير
أنت موجود فى حديقة	والجو شديد البرودة
أنت موجود أمام مطعم	وأنت جائع

تدريبات لها علاقة بزميلك الموجود أمامك على منصة المسرح

زوج وزوجة مضى على زواجهما	شهران - عامان - عشرون عاما

عاشق وحبيبته | غريبان
صديق وصديقته | طالب فن ومخرج مشهور
أخ وأخته

تدريبات تعتمد على مفاجأة

وصلت البيت لتجد برقية مفرحة ـ محزنة ـ

تكتشف أن صديقتك تخونك

عند دفع الحساب تكتشف أن محفظتك قد سرقت

تقرأ فى الجريدة الصباحية نبأ حصولك على جائزة من الدولة .

الصدق والإيمان

ثمة نوعان من الصدق والشعور بالإيمان :

١ ـ ذلك الذى يأتى بطريقة تلقائية وفى مستوى الأمر الواقع .

٢ ـ الصدق والإيمان المسرحى ، وهو إيمان صادق كالأول ، لكنه يتولد على أساس من التصور والتخيل الفنى .. ويستعين الممثل على خلقه باستخدام " لو " الساحرة وبابتكار " الظروف المتخيلة المناسبة "

ومعنى ذلك أن الصدق فى الحياة العادية هو الواقع الموجود بالفعل فى حين أن الصدق على المسرح هو شىء لا وجود له ولكنه يمكن أن يوجد .

إن الصدق على المسرح هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيمانا حقيقياً من أفعال أو أقوال تصدر منا أو من زملائنا ، فالصدق والإيمان صنوان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.. إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه ولزملائه وللجمهور .. يجب أن يؤكد الايمان بأن كل ما يعانيه الممثل على المسرح من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره فى الحياة الواقعية .

إن ماله أهمية على المسرح ليس هو المادة التى صنع منها خنجر عطيل ، سواء كان ورقاً مقوى أو فولاذا وإنما المهم هو الشعور الداخلى الذى تجيش به نفس الممثل الذى يستطيع أن يوهم الناس بأنه انتحر حقاً .. إن المهم هو السلوك الذى كان يمكن أن يسلكه الممثل ، بوصفه إنسانا ، فيما لو كانت الظروف التى أحاطت بعطيل ظروفا حقيقية وفيما لو كان الخنجر الذى يطعن به نفسه مصنوعا من معدن حقيقى.

وإذا لم يؤمن الممثل لن يؤمن المتفرج .. ففى تشكك الممثل تشكيك للمتفرج .

ويصل الممثل إلى هذه القناعة من خلال التفسير والتعليل المقنع لما يفعله .. ويتم ذلك من خلال مجموعة من الأسئلة يطرحها على نفسه ويحصل على إجابات جيدة .

هذه الأسئلة هى :

لماذا ؟ لأى غرض ؟ لأجل أى شىء ؟

متى ؟ أين ؟ كيف ؟......... إلخ

الصدق وعدم الصدق (الزيف ، التصنع)

الإحساس بالصدق يتضمن فى ذاته الإحساس بما هو غير صادق .. ويوجد كلا الإحساسين فى نفس الممثل ولكن بنسب مختلفة باختلاف طبيعته .. فقد يكون إحساسه بالصدق ٧٥٪ وإحساسه بغير الصدق ٢٥٪ وقد تنعكس النسبتان .. وقد تتعادلان .

وكلا الإحساسين ضرورى وهام للممثل ..

فبعض الممثلين يأخذون أنفسهم بالشدة فى التزامهم الصدق ، دون وعى منهم ، حتى يصلوا إلى غايته القصوى التى تبلغ حد الزيف .. إن إبراز الصدق من أجل الصدق نفسه ، هو أسوأ الأكاذيب .

ولذلك على الممثل ألا يبالغ فى إيثار الصدق والنفور من الزيف (التصنع) .. إنه

محتاج إلى الصدق بالقدر الذى يتيح له الإيمان بما يفعل .. وهو محتاج إلى عدم الصدق لأنه يكشف للممثل ما ينبغى أن يتجنبه من الحركات التمثيلية المصطنعة .

إن الاتزان وعدم التحيز ومنهج ضبط النفس منهج جد ضرورى فى فن الممثل .

الاتصال الوجدانى

أنواعه :

١ ـ الاتصال الوجدانى الذاتى .

٢ ـ الاتصال الوجدانى للممثل أ بالممثل ب الموجود أمامه على المنصة (مباشر).

٣ ـ الاتصال الوجدانى بمجموعة من الممثلين فى المشاهد المحتوية على مجموعات .

٤ ـ الاتصال الوجدانى بشخص غائب .

٥ ـ الاتصال الوجدانى بشخص من صنع الخيال ، شبح مثلاً (كما فى هملت)

٦ ـ الاتصال الوجدانى بالجماهير (غير مباشر) .

الاتصال الوجدانى الذاتى :

يحدث عندما تفيض بالمرء الكأس فلا يستطيع السيطرة على مشاعره .

أو عندما يكون فى صراع مع فكرة لا قبل له باستيعابها .

أو عندما يحاول أن يستذكر شيئاً فيحاول طبعه فى ذاكرته .. بقراءته بصوت مرتفع.

أو عندما ينفس عن مشاعره سواء كانت مشاعر حزينة أو فرحة فيعبر عنها بعبارات مسموعة .

الاتصال الوجدانى لممثل بالممثل الموجود أمامه :

ويتحقق ذلك عندما يبحث الممثل " أ " أول مايبحث فى الممثل "ب" عن روحه ، عن عالمه الداخلى .. ولذا فإنه ينظر فى عينيه ، لأن العينين مرآة الروح .

إن كل ما يحتاج إليه شخصان حتى يتم بينهما تبادل وجدانى طبيعى مشترك هو أن يتصل أحدهما بالآخر اتصالا وثيقا ، يحاول الأول أن يبث أفكاره إلى الطرف الثانى ، ويحاول الثانى أن يتقبل هذه الأفكار وأن يبث الأول ردود فعله وانفعالاته وتساؤلاته .

إن الاخذ والعطاء يتتابعان فى حالة اتصال ، الواحد بالآخر ، حتى إذا كان الأول يتكلم والثانى صامتا .. ومن الضرورى ، بصفة خاصة ، المحافظة على اتصال هذا التيار اتصالا مستمراً على المنصة وخاصة أن الممثلين يعربون عن أفكارهم فى حوار متبادل فى أغلب الأحيان .

إن أى كلام يقوله الممثل " أ " على خشبة المسرح له معنى أكثر من المعنى اللفظى بالنسبة للممثل " ب " الواقف أمامه .. إنه محاولة من الممثل " أ " لأن يؤثر فى " ب" بطريقة أو بأخرى .. ويتأثر " ب " فى الاتجاه الذى يريده أو فى اتجاه آخر يمليه عليه هدفه الشخصى ..

وبالمثل فإن أى كلام يقوله الممثل " ب " يحدث نفس التأثير فى الممثل " أ " .. هذا الأداء المتبادل أساس لأى بناء يقوم على الصدق .

ولسوء الحظ قلما يتحقق تدفق هذا التيار المتصل ، واستمرار الممثل فى معايشة الشخصية أثناء مونولوج طويل يلقيه زميله .. إذ لا يستخدم معظم الممثلين هذا التيار المتصل إلا وهم يلقون العبارت التى تقتضيها أدوارهم .. حتى إذا ما فرغوا منها انصرفوا عن الإنصات وعن بذل أى محاولة لتقبل مايقوله الطرف الآخر ، ولا يعود ينتبه إلا عندما يسمع مفتاح الجملة التالية من دوره .. ومثل هذا الاتصال المتقطع خطأمن أساسه ، وعلى الممثل أن يتعلم كيف يستوعب كلمات زميله وأفكاره ، وأن يستوعبها فى كل مرة وكأنه يسمعها للمرة الأولى .. ولا بد أن يحدث هذا ، ليس فقط اثناء الحوار المتبادل بينهما بل فى لحظات الصمت أيضا ، بل وخاصة فى لحظات الصمت ، وبذلك يضمن أن يظل فى تواجد مستمر فى الدور

طيلة العرض المسرحى .. أثناء كلامه وأثناء صمته .

ويستطيع الممثل أن يحقق ذلك عندما يدرك أن عليه أن يقوم برد فعل سليم تجاه ما يقوله أو ما يفعله الممثل الآخر.. ويساعده على ذلك قدرة جيدة على التركيز وتخيل قوى وفهم واضح للعلاقات وكذلك أن يتصور أفكار الشخصية التى يؤديها أثناء عملية الإنصات .. وتكون النتيجة سلسلة من الإجابات اللفظية (رغم أنه لم ينطقها) لما يقوله زميله.. وهى ما نطلق عليها الأفكار التى يكونها الممثل أثناء إنصاته وكلامه .

ويظهر التواصل الجيد عند الممثلين عندما يستدعى أقل تبدل فى صوت الأول تبدلا مناسبا فى صوت الثانى ، وأقل اختلاف فى وجه أو جسد الأول ردا جسديا مناسبا عند الثانى .. أى أن التواصل الجيد يؤدى إلى أن يكون الأداء التمثيلى مرتبطا ، منسجما ، موسيقيا ، متناسبا بين كل فريق التمثيل .

يقول ستانيسلافسكى :

" إذا أردتم معرفة درجة الحيوية الحقيقية عند الممثل فانظروا إليه عندما يصمت على منصة المسرح .. إن الطريقة التى يستمع بها ويتأثر بشريكه تدلنا على قوة نشاطه الحقيقية بصورة أكبر بكثير من كل المنولوجات الحامية التى يلقيها .. إن الممثل قد يخدعكم فى المونولوج ، أما أثناء الصمت فهو لا يستطيع ذلك . عليكم أن تعيروا اهتمامكم أكثر من أى شىء آخر إلى حيوية الاستقبال عند الممثل "..

الاتصال الوجدانى لممثل بأفراد معينين فى الجماعة :

ويحدث إذا استدعى الموقف أن يخاطب ممثل الجماعة كلها ، فإنه يحدث اتصال متبادل واسع المدى ، وتكتسب عملية الاتصال الوجدانى المتبادل قوة بالغة لاختلاف غالبية الأفراد المشتركين فى تمثيل هذا المشهد الجماعى كل واحد عن أخيه اختلافا تاما فنحصل على أفكار وانفعالات متباينة أشد التباين .

كما أن صفة الجماعة تستثير مشاعر كل فرد من الأفراد المكونين لها على حدة ، كما تستثير مشاعرهم جميعا بوصفهم مجموعة ، وهذا يستثير مشاعر الممثلين الرئيسيين ، ويكون لهذا وقع كبير فى نفوس المتفرجين .

أما بالنسبة للاتصال الوجدانى بالشخص الغائب أو الشبح الذى هو من صنع الخيال

فبعض الممثلين يحاولون أن يوهموا أنفسهم بأنهم يرونه بالفعل ، وهم يستنفدون كل طاقاتهم وانتباهم فى بذل هذا الجهد.. ولكن هذا عبث لا طائل وراءه .. إن الشخص الغائب أو الشبح المتخيل ليس هو المهم على وجه التحديد بل العلاقات الداخلية التى تربطه بهذا الممثل .. والأحرى إذن أن يسأل الممثل نفسه هذا السؤال وأن يجيب عنه بصدق : ماذا لو أن هذا الشخص الغائب بالذات .. أو هذا الشبح بالذات ظهر أمامى الآن ؟

أما اتصال الممثل الوجدانى بالمتفرجين

فهو اتصال غير مباشر ولا شعورى .. ولكن الصلة بين الاثنين صلة متبادلة .. ويظهر ذلك فى ضحكات الجماهير ودموعهم وتصفيقهم وصيحات استحسانهم وانفعالاتهم أثناء تقديم المسرحية .

التكيّف

لكل فعل هدف محدد

والإنسان عندما يقوم بالفعل فى سبيله لتحقيق هذا الهدف المحدد يصطدم بالمحيط الخارجى ..

وحينما يحاول الإنسان مقاومة هذا المحيط للتغلب عليه فإنه " يتكيف " بمختلف الوسائل فسيولوجية وسلوكية وكلامية .. إلخ ..

التكيف إذن عبارة عن الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية التى يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين لإقامة علاقات شتى معهم ، أو لتحقيق هدف معين، أو للتوفيق بين أنفسهم وبين الزمان والمكان والمناخ .

وفى فن الممثل يقصد بالتكيف توفيق الممثل بين نفسه وبين مشكلة يقوم بتمثيلها ، أو بين نفسه وبين الممثلين الآخرين ، ويتم ذلك بالطرق الشعورية وبالطرق اللاشعورية

وإذا كان الفعل يجيب على سؤال ماذا أفعل ؟

والهدف يجيب على سؤال لأجل ماذا أفعل ؟

فإن التكيف يجيب على سؤال كيف أفعل ؟

والفع ل واله دف يمكن تحديدهما مس بقا ، أما المكيفات فلا يمكن معرفتها إلا بصفة عامة لأن الإنسان يجهل المعوقات التى ستجابهه فى عملية الصرا ع والمفاجآت التى ستنتظره على الطريق المؤدية إلى بلوغ الهدف وكذلك ردود أفعال شريكه وكذلك مختلف أنوا ع المشاعر التى قد تنشأ لا إراديا فى عملية الاحتكاك مع الشريك .

وتتلخص وظائف التكيف فى الآتى :

- خدا ع الطرف الآخر .
- التعبير القوى عن المشاعر أو الافكار الداخلية بوضوح أكبر .
- وقد يكون بالعكس .. إخفاء المشاعر والأحاسيس : الشخص المرهف الحس الذى يتظاهر باللامبالاة والمرح ليخفى مشاعره الجريحة .
- جذب انتباه الشخص المراد الاتصال به .
- وضع الطرف الآخر فى حالة نفسية تجعله قابلا للتجاوب .
- نقل رسائل معينة خفية لا يمكن التعبير عنها بالألفاظ ولكن يستطيع الطرف الآخر أن يشعر بها .

ويعنى ذلك التناسب بين أجزاء المسرحية والدور عند توزيعها توزيعا رشيدا منسجما على مدى المسرحية كلها .

ويأتى هذا التوزيع الرشيد عندما يوازن الفنان بين قواه الإبداعية الداخلية وبين إمكانياته التعبيرية الخارجية (الأفعال والتصرفات وتطور الفكرة والإحساس والمعاناة الحيوية الداخلية والصوت بألوانه المختلقة فى الحجم والطبقة والإيقاع والحركة وتعابير الوجه)

ويجب على الفنان أن يستخدم هذه الإمكانيات استخداما حكيما .. يجب ألا يبذر فى قواه الروحية بل يجب أن يكون اقتصاديا وأن يحسب بدقة نسبه المختلفة واضعا نصب عينيه دائما اللحظة الختامية والذروة فى المسرحية .

والمنظور فى أداء الدور يمكن تشبيهه بالمستويات المختلفة فى فن الرسم ؟

ويكون المستوى الأول فى فن الرسم أكثر تحديدا وأقوى لونا من المستويات الأخرى الأكثر بعدا أما فى الأداء على منصة المسرح فلا تتحدد نوعيته تبعا لقرب الفعل أو بعده على مدى المسرحية بل تبعا لعلاقته بالمعنى الضمنى العام فى المسرحية .. فبعض الأفعال ينقل إلى المستوى الأول ويصبح أساسيا والبعض الآخر يعتبر متوسطا أو مساعدا أو ثانويا فينتقل إلى المستويات التالية تبعا للمعنى الضمنى العام .

وعندما يعيش الممثل دوره بوصفه كلا واحدا يمتد أمامه منظور متكامل ، جميل وجذاب ويصبح أداؤه ، إذا صح التعبير ، بعيد النظر وليس قصيره كما كان فى السابق ، إذ لن يؤدى الآن مجرد أفكار جزئية وجمل منفصلة ، بل سيعبر عن أفكار ومراحل كاملة

ولكن يجب علينا أن نفرق بين نوعين من المنظور :

منظور الدور ومنظور الفنان

لا ينبغى لهاملت أو عطيل (الدور) أن يعرف مصيره ونهاية حياته أى مستقبله ، بينما لابد (للفنان) من أن يرى المنظور كله أى مستقبل الدور ، وإلا فلن يكون قادرا على توزيع أجزاء هذا المنظور توزيعا رشيدا منسجما على مدى المسرحية كلها وتلوين هذه الأجزاء وتظليلها وتكوينها بصورة صحيحة .

ولكن كيف يتسنى (للدور) أن يجهل مستقبله وقد أدى (الفنان) هذا الدور مرات عديدة ؟.. لا ضير فى ذلك .. لا ضير إذا تذكر (الفنان) للحظة مجمل خط (الدور) فذلك من شأنه أن يُقوّم الحاضر فى هذه اللحظة تقويما أفضل وأكمل .

ولنأخذ دور هاملت على سبيل المثال :

إن هاملت " الدور " يعانى مشاعر كثيرة :

- نحو أبيه القتيل .
- نحو أمه التى تحولت عن حب أبيه إلى حب جديد قبل أن يبلى حذاؤها .
- نحو زوج أمه القاتل تملؤه الرغبة فى الانتقام .
- نحو عملية قتل قاسية على نفسه أشد القسوة ، ولكن فيها خلاص روح أبيه فى الحياة الآخرة .
- نحو فتاة شابة يحبها وتحبه .. ويبتعد عنها .
- نحو موت هذه الفتاة ..
- نحو الرعب أمام هلاك الأم ..

أى خلط وأى تشويش ، إذا جمعت هذه المشاعر فى كومة واحدة ودون نظام معين أما اذا قام " الفنان " بتوزيع هذه المعاناة كلها وفى خط منظورى صحيح وترتيب منطقى مترابط ومنتظم كما تتطلب ذلك سيكولوجية " الدور " المعقدة وحياة روحها الإنسانية المتطورة .. فإننا نكون بذلك أمام الأداء الصحيح المنسجم لهذه الشخصية.. وهو ما نطلق عليه الأداء بواسطة المنظور .

الوحدات والأهداف

تنقسم المسرحية إلى وحدات كبرى .. تعبر كل وحدة منها عن واقعة رئيسية ذات أهمية حيوية لها مضمونها الجوهرى ، وتنقسم كل وحدة كبرى بدورها إلى وحدات متوسطة ثم إلى وحدات أصغر .

والوحدة عبارة عن جزء من دور يقع بين هدفين مختلفين .. وتنتهى عندما يتم الممثل تحقيق الهدف الأول .. ثم يبدأ وحدة جديدة لتحقيق الهدف التالى .

والغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات هو :

١ ـ دراسة البناء الداخلى للمسرحية .

٢ ـ الكشف عن الهدف الإبداعى الخلاق الذى يكمن فى صميم كل وحدة من هذه الوحدات (أى كل مشهد من المشاهد) لأن كلا منها يقوم بغرض درامى معين فهو ينقل المعلومات أو يبنى الحالة أو يظهر بعض ملامح الشخصية أو يبين العلاقات بين الشخصيات أو يحتوى على حدث يعمل على تطور الخط أو الخطوط الدرامية .. وقد يقوم المشهد الواحد بعدة أغراض منها فى وقت واحد .

ويوجد مالا نهاية له من الأهداف فى المسرحية ، ولكنها ليست كلها أهداف ضرورية أو جيدة ، بل إن الكثير منها ضار فى الواقع . ويجب على الممثل أن يتعلم كيف يميز بين الأهداف غير المجدية ليتجنبها وبين الأهداف الصحيحة ليختارها ..

وهذه الأهداف الصحيحة يجب أن تتميز بالآتى :

١ ـ أن تكون مرتبطة بالممثلين لا بالمتفرجين .

٢ ـ أن تكون نابعة من شخص الممثل ومماثلة فى الوقت نفسه لأهداف وقيم ومضمون الشخصية التى يصورها .

٣ ـ أن تكون خلاقة وفنية .

٤ ـ أن تكون حقيقية وحية وإنسانية .

٥ ـ أن تكون صادقة يستطيع الممثلون والمتفرجون الإيمان بصدقها .

٦ ـ أن تكون واضحة لا غموض فيها .

٧ ـ أن تتصف بالقدرة على اجتذاب الممثل وتحريك مشاعره واستفزاز إرادته الإبداعية الخلاقة .

٨ ـ أن تكون فعالة تدفع بالدور إلى الأمام ولا تدعه يتوقف عن الحركة أو يركد وهذا يعنى أن تفى هذه الأهداف بالغرض الأساسى من فننا وهو خلق حياة للروح الإنسانية والتعبير عنها بصورة فنية .

أنواع الأهداف الإبداعية الخلاقة :

١ ـ الأهداف الخارجية أو الجسمانية :

إذا دخلت هذه الحجرة علىّ وألقيت على التحية وسلمت على

٢ ـ الأهداف ذات الطابع النفسى البسيط :

إذا عبرت عن مشاعر الحب والاحترام والعرفان بالجميل ، بالطريقة التى تقبض بها يدك على يدى وبالنظرة التى تتبدى فى عينيك .

٣ ـ الأهداف ذات الطابع النفسى المعقد :

إذا كنت قد تشاجرت معى بالأمس ، وتريد عند التقائنا اليوم ، أن تمد يدك قاصدا ، ليس فقط التحية ، وإنما الاعتذار عما حدث منك أمس والاعتراف بأنك كنت مخطئا

ولكن يجب أن نلاحظ أن كثيرا من الأفعال (النفسية) المعقدة بها عناصر مادية (جسمية) والعكس صحيح .

إن الرابطة بين الجسم والروح رابطة لا تنفصم ، وحياة أحدهما مصدر لحياة الآخر، وكل عمل جسمانى ، باستثناء الأعمال الآلية الصرفة ، يصدر عن شعور داخلى ، وبالتالى فإن لكل دور جانبين متشابكين ، أحدهما داخلى والآخر خارجى ، واشتراكهما فى هدف واحد يقربهما من بعضهما البعض ويقوى الروابط التى تربط

بينهما .

كيفية العثور على الأهداف الصحيحة :

وتتلخص فى العثور على أليق اسم للوحدة .. الاسم الذى يميز جوهرها الداخلى

الهدف الأعلى :

لكل مسرحية ، هدف أعلى .. فكرة جوهرية .. مفهوم أساسى .. ليس فقط السبب فى تأليفها بل ويعمل على تماسكها

كتب تولستوى مسرحياته من أجل الوصول إلى الكمال الذاتى .

وكافح تشيكوف فى مسرحياته ضد تفاهة الحياة البورجوازية .

وكتب دوستويفسكى " الإخوة كرامازوف " بهدف البحث عن الله .

وكتب إبسن مسرحية الأشباح ليدلل على أن خضوع الإنسان للتقاليد الموروثة ربما تؤدى إلى دماره ودمار أقرب الناس إليه .

وكتب شو مسرحية الأسلحة والإنسان ليوضح بشاعة الحروب .

وكتب شكسبير مسرحية ماكبث ليبين أن الطموح الزائد عن الحد يؤدى إلى الهلاك.

وتتناسب حالة الخلق والإبداع للممثل تناسبا طرديا مع قوة الهدف وأهميته ودرجة وضوحه .

فى هذه الحالة فإن كل تيار الأهداف الفردية الصغيرة المتفرقة لمسرحية من المسرحيات وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال مما هو من وحى الخيال ، يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذى ترمى إليه عقدة المسرحية .. كما أن هذه القوة الدافعة نحو الهدف الأول يجب أن تكون مستمرة طوال المسرحية كلها .. وهو ما نسميه **خط الفعل المتصل** **Through - going action**

وكما أن الاسم الصحيح للوحدة هو الذى يحدد هدفها الصحيح ، فإن هذا ينطبق وبدرجة أعظم عند تحديد الهدف الأعلى .. ويجب أن يتم ذلك بدقة وعناية فائقة .

فى مسرحية مريض بالوهم لموليير إذا اخترنا للهدف الأعلى اسم : أرغب فى أن

أصبح مريضا فإن المسرحية تتحول من ملهاة إلى مأساة مريض ..

أما إذا اخترنا لها اسم : أرغب فى أن يعتقد الناس أنى مريض .. فإن الجانب المضحك فى المسرحية يبرز كله .

صفات الهدف الأعلى الصحيح :

١ - أن يكون صحيحا من وجهة نظر المؤلف وجذابا من وجهة نظر الممثلين

٢ - أن يجمع بين الطابع العقلى والهدف العاطفى وأن يقوم على أساس من الإرادة التى تستوعب الكيان النفسى والجسمانى (عقل - إحساس - طاقة)

٣ - أن يبعث الحركة والحياة فى القوى الداخلية الخلاقة للممثل ويحدث ذلك عندما يستهوى مخيلته الإبداعية ويستولى على مراكز انتباهه ويشيع فى نفسه حاسة الصدق والإيمان ويستثير جميع عناصر مزاجه النفسى الداخلى .

ومعنى ذلك أن الهدف الأعلى الصحيح هو ذلك الهدف الذى ينسجم مع أغراض مؤلف المسرحية ويلقى فى نفس الوقت صدى فى نفوس الممثلين .

وعندما يصل الممثل إلى هذه الدرجة من الصدق والإيمان فإنه يسير قدما نحو النقطة التى يبدأ عندها اللاشعور أو العقل الباطن أى الإلهام عمله من تلقاء نفسه .

هذا النوع من الإبداع هو خلق وميلاد كائن جديد .. هو شخص الممثل ممتزجا بالدور الذى يلعبه .. ويبدأ هذا الكائن الجديد جنينا حيث المؤلف هو الأب وحيث الممثل هو الأم وحيث الدور الوليد هو الابن .

أما المخرج فهو الذى يساعد على إتمام هذه العملية فى جميع المراحل .. إنه بمثابة الخاطبة أو الشخص الموفق بين القلوب .

هكذا يرى ستانيسلافسكى فى نظريته " المنهج "

الهدف الأسمى

إن الهدف الأعلى لأى مسرحية من مسرحيات كاتب ما ، ما هو إلا مجرد خطوة لتحقيق هدف عام هو الذى وهب حياته من أجل تحقيقه .. وهذا هو ما نطلق عليه

الهدف الأسمى .

ونطلق على طريقة تنفيذ هذا الهدف الأسمى .. **الخط الأسمى للفعل المتصل**

الخط المتصل

يوجد فى كل فن خط متصل

صحيح أنه لا يوجد فى الحياة الواقعية أو فوق خشبة المسرح خط لا ينقطع أبدا ، بل توجد فيه بعض لحظات التوقف الضرورية .. ولهذا فنحن لا نحتاج إلى خط واحد بل إلى عدة خطوط لتصوير اتجاه مختلف ضروب نشاطنا الداخلية .

إذا انقطع الخط على المسرح ، فإن الممثل لا يعود يفهم ما يقال أو ما يُصنع ، ولا يعود يشعر بأى رغبات أو مشاعر . إن الممثل والدور يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة ، وذلك هو ما يهب الحياة والحركة للشىء الذى يقوم الممثل بأدائه . فإذا توقفت تلك الخطوط ، توقفت الحياة . وإذا دب النشاط فيها من جديد استؤنفت الحياة .. ولكن هذا الموت وذاك البعث اللذين يتناوبان الدور بتلك الصورة المضطربة ليسا شيئا طبيعيا ولا مألوفا ، إذ يجب أن يكون للدور وجوده المستمر وخطه المتصل غير المنقطع .

والحياة فى عالم الواقع هى التى تبنى الخط ، أما على المسرح فإن مخيلة المؤلف الفنية هى التى تخلق الخط فى صورة تشبه الحقيقة ، ومع ذلك فإن المؤلف المسرحى لا يعطينا إلا دقائق قليلة من حياة شخصياته ، إنه يحذف قدرا كبيرا مما يقع لشخصياته وهم خارج المنصة .. وفى بعض الأحيان لا يقول شيئا البتة ، ولا عما يجعلهم يتصرفون بالطريقة التى يتصرفون بها عندما يعودون إلى منصة المسرح .. وعلى الممثل أن يكمل ما يتركه المؤلف .. أن يخلق الخطوط المتصلة .. ويتحقق ذلك عندما يتتبع الممثل الخط الذى يتخلل دوره من بدايته إلى نهايته ..

وهذا ما يطلق عليه ستانيسلافسكى " **العمود الفقرى للفعل** "
والمقصود بذلك كل أفعال الممثل وقد اكتسبت تنظيما منطقيا واستطاعت أن تعبر عن الفكرة الأساسية للمسرحية أى عن الهدف الأعلى للكاتب المسرحى .

ما وراء النص

إنه " حياة النفس الإنسانية " فى الدور .. هذه الحياة التى يستشعرها الممثل داخليا لا خارجيا .. إنها تجرى دون انقطاع تحت كلمات النص مبررة لها على الدوام ومضفية عليها الحياة .

وينطوى ما وراء النص على خطوط المسرحية والأدوار الداخلية ، المتعددة المتنوعة والمنسوجة من كلمات " إذا لو" السحرية وغيرها ومن إبداعات الخيال ومن الظروف المقترحة ومن الأفعال الداخلية ومن مواضيع الانتباه ومن الحقائق الصغيرة والكبيرة والإيمان بها ومن التكيف وغير ذلك من العناصر .

وما إن تنفذ المشاعر إلى ما وراء النص حتى ينشأ خط الفعل المتصل فى المسرحية والدور ويتحقق هذا بحركة الجسد كما يتحقق باستخدام الصوت (الإلقاء)

إن ما نطلق عليه خط الفعل المتصل فى مجال الجسد هو ما نطلق عليه " ما وراء النص " فى مجال الإلقاء .

إن نص الدور الذى يتألف من الكلمات ماهو إلا مجموعة من الأصوات ..

هذه الكلمات تستثير فى الممثل وفى زملائه الممثلين ، ومن خلالهم إلى المتفرجين فى الصالة ، مختلف المشاعر والأفكار وصور الخيال والأحاسيس السمعية والبصرية وغير ذلك من الأحاسيس .. وهذا يعنى أنه ليس للكلمة ولا لنص الدور قيمة فى حد ذاته بل بمضمونه الداخلى أى بـ " ما وراء النص " أو بـ ما خلف السطور أو بـ المعنى الباطن .. ولذلك فإن المسرحية المكتوبة لا تكون إنتاجا متكاملا حتى يقوم

الممثل بأدائها على خشبة المسرح متخيلا الحياة بمشاعره الإنسانية الحية .. تماما شأنها شأن النوتة الموسيقية التى لا تعتبر موسيقى إلا إذا عزفها العازفون .

إن مغزى الإبداع يكمن فيما وراء النص ، وبمعزل عنه ، لاشئ تفعله الكلمة على المنصة ، فالكلمات فى لحظات الإبداع تنبع من المؤلف المسرحى أما ما وراء النص فينبع من الممثل ولو كان الأمر على غير ذلك لما ذهب المتفرج إلى المسرح (ليشاهد) المسرحية ولاكتفى بالجلوس فى بيته (**ليقرأ**) المسرحية ..

مثال :

الشخصية " أ " تسأل الشخصية " ب "

كم الساعة الآن ؟

المعنى الحرفى هو أن " أ " يسأل " ب " عن الوقت .

ولكن المعنى الباطن قد يكون ؟

" أ " يؤنب " ب " لأنه تأخر عن موعده .

" أ " يوحى إلى " ب " أن الوقت متأخر وأن عليه أن ينصرف الآن .

" أ " يشكو من الملل .

" أ " يرجو " ب " المكوث مدة أطول .

" أ " يلفت نظر " ب " إلى أن هذا ليس الوقت الملائم للحديث فى هذا الموضوع .

ما وراء النص البسيط .. و .. ما وراء النص التصويرى .

إن الكلمة فى الحياة وسيلة (يفعل) الإنسان بواسطتها محاولا إجراء تغيير ما فى وعى محدثه.. وهكذا على المسرح ، يجب أن تكون الكلمة إرادية ، فاعلة ، وعلى الممثل أن يتعامل مع الكلمة على أنها وسيلة للصراع من أجل بلوغ الأهداف التى تريد الشخصية أن تحققها . إن الكلمة الفاعلة غنية المضمون ومتعددة الجوانب وتؤثر بجوانبها المتعددة على مختلف جهات النفس البشرية : الفعل والخيال والشعور .

يقول ستان : " أن نتكلم يعنى أن نفعل ، ورغبتنا فى توصيل وترسيخ رؤانا فى الآخرين هى التى تعطينا هذه الفعالية " .

ويقول أيضا : " عند كلامنا مع الآخرين فإننا " نرى " ما يدور الكلام عنه أولا ثم نقول ما نرى ، وعند استماعنا إلى الآخرين فإننا نستقبل أولا ما يقولون بآذاننا وبعد ذلك " نرى " بعيوننا ما سمعناه وهذا يعنى أن الكلمة بالنسبة للممثل ليست مجرد صوت بل مثيرا للصور .. فالممثل عندما يتكلم فهذا يعنى أنه يرسم صورا مرئية ، وعندما نستمع إليه فإننا نتلقى أولا ما يقوله عن طريق السمع ثم نرى ما سمعناه .. ولذلك يجب أن يكون كلام الممثل موجها إلى العين بقدر ما هو موجه إلى الأذن .

وبالإضافة إلى هذا فإن كلمات مثل : قطار - سحابة - حديقة - مدرسة ..

أو حتى كلمات مجردة مثل : حب - غضب - عدالة - حق ..

لا تعنى مجرد رسم صور عامة .. بل لابد أن تكون صورا خاصة .. وخاصة جدا فإذا أخذنا مثلا كلمة حب .. فيجب أن نعلم أى نوع من الحب هو .. وعلى وجه الخصوصية والدقة .

فإذا كانت الصورة عامة فهذا هو ما نطلق عليه " ما وراء النص البسيط "

وأما إذا كانت الصورة خاصة ودقيقة ولا تدل إلا على هذه الحالة بالذات ، وهذه الحالة فقط .. فهذا هو ما نطلق عليه " ما وراء النص التصويرى "

ولكى يصل الممثل إلى هذه الصورة يجب أن يسأل نفسه هذا السؤال :

ما هى طبيعة هذا الحب ؟

هل هو حب أم وطفلها ؟

هل هو حب والد وابنه ؟

هل هو حب أستاذ وتلميذه ؟

هل هو حب فتى وفتاة ؟

إذن هناك دائما طرفان .

وعلينا أن نتابع أسئلتنا :

من هو " أ " ؟ مواصفاته الاجتماعية والنفسية والجسدية .. وعوامل كفه .

من هو " ب " ؟ مواصفاته الاجتماعية والنفسية والجسدية .. وعوامل كفه .

ما هى العلاقة بينهما ؟

ويستطيع الممثل أن يحصل على إجابات محددة لهذه الأسئلة عندما :

- يجمع مادة الموضوع

- يرتبها

- يتذكر الوقائع التى سيتحدث عنها والظروف المقترحة التى يجب أن يفكر فيها ثم يعيد صورها الخاصة فى رؤيته الداخلية مستعينا على ذلك بإبداعات الخيال وبكلمة " لو " أو " إذا " السحرية .

هنا فقط ، تصبح كل العناصر مهيأة للفعل : العقل ، الشعور ، الخيال ، التكيف ، إيماءات الوجه ، العينان ، اليدان ، الجسم ، الصوت .. ثم تتخمر ، ثم تتحرك داخل الممثل باحثة عن الطريق المفضى إلى تحقيق المهمة .. وكأن هذه العناصر فرقة موسيقية هائلة تضبط آلاتها الموسيقية لتعزف اللحن .

ولا يكفى الممثل أن يحس هذا الإحساس الرائع وأن يرى هذه الصور البديعة بل يجب أن تنغرس رؤيته فى الآخرين ..

ونحن نعنى " بالآخرين " .. الممثلين المشاركين أولا ثم الجمهور ثانيا ..

إن إلقاء الممثل يجب أن يكون حديثا مع إنسان حى .. أى حوارا .. ثنائيا أو جماعيا dialogue كما يحدث فى الحياة عامة ، وليس حديثا منفردا داخليا إلى النفس Monologue .. كما يحدث فى المسرح .. إن الإلقاء فى هذه الحالة هو إلقاء مسرحى بينما فى الحالة الأولى إلقاء إنسانى .

حالة الإبداع الداخلية

عندما يحقق الممثل تواجد كافة العناصر التى سبق أن جاءت فى المنهج ، يكون قد اكتسى بما أطلق عليه ستانيسلافسكى " الماكياج الروحى " .. تماماً مثلما يضع الممثل ماكياج وجهه ويلبس ملابس دوره .. هنا فقط تنشأ عنده حالة داخلية مهمة سماها ستانيسلافسكى "المزاج الروحى الخلاق " .

الصوت

هو تلك الظاهرة الطبيعية التى يمكن إدراكها بواسطة حاسة السمع ..

والصوت البشرى عضو من أعضاء الجسم الاجتماعى ، ساهم به الإنسان منذ الزمان الأول فى تحقيق أهداف شتى :

١ ـ إيجاد لغة التفاهم والتخاطب منذ الإنسان الأول

٢ ـ التأثير فى الرأى العام بفكر جديد أو عقيدة جديدة أو دين جديد

- سقراط الإغريقى ومحاضراته ودروسه لتلاميذه
- الخطباء الرومان ومن أشهرها المساجلات بين أنتونى وأوكتافيوس وبروتس بعد مقتل قيصر .. ووصولا إلى البرلمانات الحديثة
- الأنبياء
- الثورة الفرنسية وخطب روبيسير واليعاقبة
- الثورة الروسية وخطب لينين
- العرب وخطباؤهم وأشعارهم ومعلقاتهم

وزاد اهتمام العرب بالصوت البشرى بعد نزول القرآن الكريم خوفا عليه من التحريف فشرعوا فى أوائل القرن الثالث الهجرى فى تدوين وسائل قرائته والنطق به النطق الصحيح فيما أطلقوا عليه علم التجويد .

وفى العصر الحديث : تزداد أهمية الصوت البشرى مع الخطيب ، والمعلم ، والمحامى ، ورجال النيابة والقضاء ، والنائب ، والوزير ، والسفير ، والمدير ، ورجال الدين .. إلخ . وقد زادت أهمية الصوت البشرى واكتسب خطورة أكبر منذ اختراع الإذاعة والتليفزيون إذ أصبح الصوت يصل إلى ملايين المستمعين والمشاهدين .. وبالرغم من اختراع أجهزة حديثة تعالج الكثير من عيوب الصوت بالتضخيم والترقيق وإضافة طبقات جديدة أو التخلص من طبقات غير مرغوب فيها

وإضافة بعض التردد أو بعض الصدى .. إلا أن الصوت البشرى يبقى المادة الخام والجوهر الأصلى الذى يخضع للعلاج ، إما بالتدخل الطبى وإما بالتدريبات المتصلة.

فن الإلقاء

ويتعرض فن الإلقاء للصوت البشرى وكيفية استخدامه الاستخدام الأمثل ليحقق أكبر تأثير ممكن فى المخاطبين .

وفن الإلقاء هو فن التعبير عما يختلج فى النفس بالكلام ، ابتغاء الإفهام والتأثير فى المستمعين . والمقصود بالكلام هنا ليس مجرد النطق به إنما هو الكلام وقدد قعدت له قواعد وأصلت له أصول بغية أن نصل به إلى أسباب الجمال والكمال فى التعبير كى نلمس عقل ووجدان المستمع .

والفرق بين الكلام العادى وبين الإلقاء كالفرق بين الطبيعة وبين الفن .

دعائم فن الإلقاء

١ ـ الهواء : وهو مادة الصوت (عن طريق الجهاز التنفسى) .

٢ ـ الصوت : وهو مادة الكلام .. وهو عبارة عن هواء الرئتين وقد تحول إلى ألفاظ (حروف) عن طريق الحنجرة .

٣ ـ النطق : وهو مادة التعبير اللفظى .. وهو عبارة عن تحول الألفاظ (الحروف) إلى حروف واضحة دقيقة تعبر عن مدلولاتها الصحيحة (من خلال جهاز النطق).

الهواء (الجهاز التنفسى)

ويتكون من : الأنف ـ البلعوم ـ اللهاة (لسان المزمار) ـ الحنجرة ـ القصبة الهوائية ـ الرئتين

الأنف : ويحتوى على الشعر الذى يعمل كمصفاة طبيعية تنقى الهواء من

الأتربة ويحتوى على السائل المخاطى ويعمل كمطهر ضد الجراثيم ..

وجدران التجاويف الأنفية دافئة رطبة تدفئ ما يمر بها من الهواء

البلعوم : وبه سبعة فتحات .. فتحتا الأنف .. فتحة الفم .. فتحة الحنجرة .. فتحة المرىء .. فتحتا قناة استاكيوس " الأذن اليمنى والأذن اليسرى "

الحنجرة : وتتصل بالبلعوم من ناحية وبالقصبة الهوائية من ناحية أخرى

اللهاة : وتسد القصبة الهوائية وقت بلع الطعام لمنع وصول الطعام إليها

القصبة الهوائية : وتتفرع إلى أنبوبتين .. ويتفرع كل فرع إلى فروع أصغر فأصغر حتى تنتهى إلى غدد هوائية صغيرة .

التنفس :

هو عملية أخذ الأوكسجين من الهواء (الشهيق) وإخراج ثانى أكسيد الكربون وبخار الماء (الزفير) وهى عملية لازمة لاحتراق المواد الغذائية ليحصل الجسم على الحرارة اللازمة للقيام بالأعمال الحيوية .

والتنفس جزء من حياة كل كائن حى حيوانا كان أو نباتا .

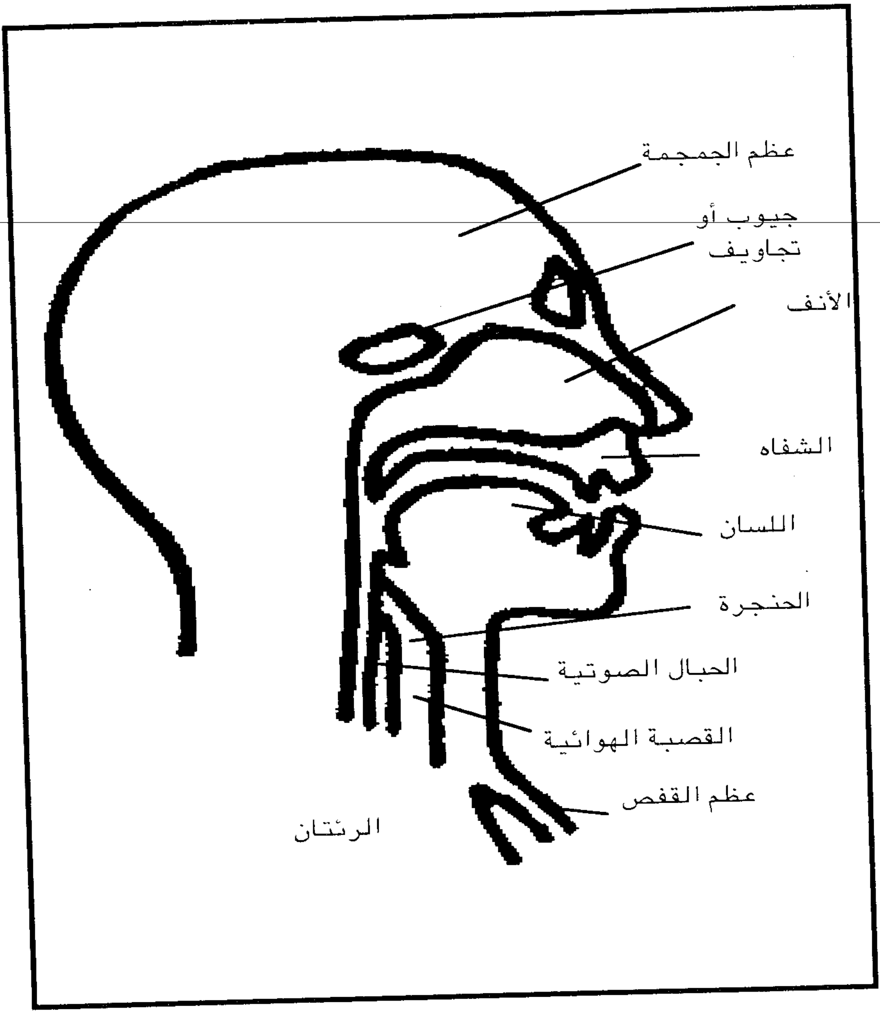
كيف يحدث التنفس :

يحدث من انقباض عضلات جدران التجويف الصدرى وانبساطها .. عندما تنقبض يتسع الصدر طولا وعرضا وتتمدد الرئتان فيتخلخل الهواء داخلهما ويصير ضغطه أقل من الضغط الجوى فيندفع الهواء الخارجى ويدخل الرئتين ليتعادل الضغط الداخلى والخارجى .. وعندما تنبسط العضلات يقل فراغ الصدر وتنقبض الرئتان وبذلك يزيد ضغط الهواء الداخلى على ضغط الجو فيخرج هواء الرئتين حتى يتعادل الضغطان الداخلى والخارجى .

جهاز النطق

ويتكون من :

- القصبة الهوائية



الوترين الصوتيين

اللهاة

الحلق

سقف الفك

الأسنان العليا والسفلى

الشفتين

كيف ينشأ الصوت ؟

ينشأ الصوت من اهتزاز الأجسام الصلبة أو السائلة أو الغازية .. ويحدث الصوت بانتقال هذه الاهتزازات خلال الهواء على شكل موجات صوتية ..

ويحدث الصوت الإنسانى عند اندفاع الهواء من الرئتين إلى الخارج خلال القصبة الهوائية فيمر بالحنجرة حيث الوتران الصوتيان فتحدث تلك الاهتزازات التى بعد صدورها من الفم أو الأنف تنتقل خلال الهواء الخارجى على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن .. ويعمل فراغ الحلق وفراغ الفم والفراغ الأنفى على تضخيم الصوت ومنحه صفته الخاصة به التى تميزه عن غيره من الأصوات فهى بمثابة تلك الصناديق المجوفة التى تشد عليها أوتار الكمان والعود .

الإلقاء السىء

وترجع أسباب الإلقاء السىء إلى الآتى :

١ ـ يقول الناس فى الحياة ما يحتاج إلى القول وما يريدون التعبير عنه من أجل هدف ما أو مهمة أو ضرورة ..

أما الممثل على خشبة المسرح فهو يقول نصا ليس له بل أعطاه إياه المؤلف ، وهذا النص ليس هو ما يحتاجه الممثل وليس ما يريد قوله .

٢ ـ يتكلم الناس فى الحياة العادية عما يرونه حولهم أو عما يشعرون به أو يفكرون فيه .. أما الممثل على خشبة المسرح فهو لا يتكلم عما يراه أو يشعر به أو يفكر فيه وإنما عما تراه الشخصية التى يؤديها أو تشعر به هى أو تفكر فيه .

٣ ـ الناس فى الحياة العادية قادرون على السماع بصورة صحيحة ، إما لأن ذلك ممتع بالنسبة لهم أو لأنه ضرورى .

أما الممثل على خشبة المسرح فإنه يتخذ هيئة المستمع ويتظاهر بالانتباه لأنه يستمع من زميله أو زملائه الممثلين إلى أفكار غريبة عنه وتعبير عن مشاعر ليست ضرورية بالنسبة له .. ولذلك فإنه يرغم نفسه قهرا على سماعها ، وهذا ما ينتهى به إلى

التكلف والصنعة والقالب الجامد .

٤ ـ على خشبة المسرح ، يفقد النص تأثيره من كثرة التكرار فى التدريبات والعروض المتعددة ، وهذا من شأنه أن يقتل الاتصال الإنسانى الحى فتخرج الكلمات من الممثل بلا مضمون ولا يبقى منها إلا آلية النطق وبذلك ينشأ عند الممثل عادة الإلقاء الآلى على خشبة المسرح أى نطق كلمات الدور المحفوظة عن ظهر قلب آليا دون أى انتباه أو تفكير بجوهرها الداخلى .

إن كلا من الألم والبرد والفرح والرعب يستدعى عند جميع الناس الأصوات (الحروف) المعبرة ذاتها .. فالصوت (الحرف) أ يخرج تلقائيا من الأعماق نتيجة للرعب أو الابتهاج .. وهذا يعنى أن لكل صوت (حرف) من الأصوات التى تتألف منها الكلمة روحه الخاصة وطبيعته الخاصة ومضمونها الخاص الذى يجب على المتكلم أن يشعر به .. فإذا خرجت هذه الأصوات المكونة للكلمة ونطقت على نحو آلى ، بتراخ ودون روح أو مضمون ، فإنها تكون مثل جثة لا نبض فيها .

إن الأصوات (الحروف) ليست إلا صيغ أو أشكال صوتية وجدت لتستوعب مضمونا ما .. معنى ما .

٥ ـ بعض الممثلين يستخدمون كلمات النص كى يعرضوا على المستمعين ميزات موادهم الصوتية وحلاوة نطقهم وطريقة إنشادهم وتمكن جهاز النطق لديهم ....

إن الإلقاء السيء يخلق سوء فهم ، الواحد تلو الآخر ، فيتراكم هذا وذاك فتغيب فكرة المسرحية أو جوهرها ، وقد تغيب أيضا خطوطها العامة عن المتفرج .. إن المتفرج يرهف سمعه فى البداية مضاعفا من انتباهه ويقظته حتى لا يتخلف عما يجرى على الخشبة .. فإذا لم يتمكن من ذلك توترت أعصابه وبدأ يسأل جاره الذى لم يدرك هو الآخر ما يجرى على الخشبة وهنا يبدأ السعال .. إن المتفرج الذى

يسعل هو ألد أعداء الفنان .. وأهم وسيلة للدفاع ضده هو الإلقاء الجميل الواضح المعبر الذى يسر ويبهج ويمتع من يسمعه .

ووسيلة الفنان إلى ذلك هو الصوت السليم

والصوت السليم هو أحسن نغمة تحدث من حنجرة سليمة وتنفس سليم ورنين على سقف الحلق الصلب وفم مفتوح بطريقة كافية

ليس ذلك من أجل المتفرج فقط .. بل من أجل الفنان أيضا

إن أكبر عذابات المؤدى (المغنى أو الممثل) هى ألا ينسجم مع صوته

ويرجع ذلك إلى شعور الفنان بأن صوته لا يمتثل لأوامره ، أو بعدم وصوله إلى المستمعين فى الصالة .

والفنان وحده ، هو العارف بهذا العذاب ، لأنه وحده القادر على مقارنة ما تولد فى روحه من أحاسيس ومعان ، وكيف عبر الصوت عنها .. فإذا خرج الصوت مصطنعا أو متحشرجا أو متقطعا أو ضعيفا أو على وتيرة واحدة من حيث الحجم أو الطبقة أو الإيقاع .. شعر الفنان بالألم والإحباط لأن المعاناة التى أبدعتها روحه قد تشوهت لدى تجسيدها الخارجى .

عيوب الصوت

وفى بعض الأحيان تكون هذه العيوب غير قابلة للعلاج إما لعيب خلقى وإما لخلل مرضى . أما فى أغلب الأحيان فيمكن علاج عيوب الصوت بتدريب الصوت تدريبا صحيحا يقضى على ما يعانيه من انكماش وتوتر وقسر أو خطأ فى التنفس أو فى عملية النطق .

ولذلك من الضرورى للغاية أن يتنبه الممثل إلى سلامة جهازى التنفس والنطق لديه وأهم هذه العيوب هى :

١ ـ الحروف المعيبة

٢ ـ ألا يكون مفهوما

٣ ـ ألا يكون مسموعا

٤ ـ ألا يكون سلسا مسترسلا من خلال التنفس السليم

الحروف المعيبة

قال معاوية لجلسائه : أى الناس أفصح ؟ فقال رجل من الجالسين : يا أمير المؤمنين.. قوم قد ارتفعوا عن رتة العراق .. وتياسروا عن كشكشة بكر .. وتيامنوا عن فشفشة تغلب .. وليس فيهم غمغمة قضاعة ولا طمطمانية حمير .. قال من هم ..

قال : قومك يا أمير المؤمنين ، قريش .. قال صدقت .

رتة : احتباس الكلام أى تعذره عند إرادته .. العى والعجز عن القول .. عكس الطلاقة .

تياسر : تساهل

كشكشة : إبدال الكاف شين فى آخر الكلمة عند مخاطبة المؤنث

تيامن : ضد تساهل

فشفشة : ضعف الصوت

غمغمة : إضغام .. إبهام .. الكلام الذى لا يبين

طمطمانية : أن يكون شبيها بكلام العجم .. اللكنة

وبالإضافة إلى ماسبق أن ذكره ذلك الرجل من جلساء معاوية فى الحروف المعيبة نستطيع أن نضيف الآتى :

١ ـ التمتمة : التردد فى التاء والميم

٢ ـ الفأفأة : التردد فى الفاء

٣ ـ العقلة : التواء اللسان عند إرادة الكلام

٤ ـ اللفف : إدخال حرف فى حرف

٥ ـ الحُكلة : نقصان آلة النطق .. فلا يسمع الصوت تماما (يأكل حروفه)

٦ ـ الغنة : نطق الحروف من الأنف (وتؤدى إلى الخنفان)

٧ ـ الخنة : أحد من الغنة (الغنة الشديدة)

٨ ـ اللجلجة : التردد فى الكلام

٩ ـ العى أو الحصر : فقدان الإبانة عما يخالج النفس .. عدم القدرة على التعبير .. انعقاد اللسان .

١٠ ـ البهر: تتابع النفس (الربو) .. انقطاع النفس .. النهجان

١١ ـ الالتفاف : ويراد به الاستنجاد والاستعانة .. كأن يقول .. إفهم عنى .. إسمع منى .. الحقيقة أنه .. أو يسعل .. إلخ

١٢ ـ اللثغة : أن يعدل بحرف إلى حرف آخر .. واللثغة تأتى فى أربعة حروف السين والقاف واللام والراء

السين	تصبح	ثاء	بسم الله	.. بثم الله
القاف	تصبح	طاء	قلت له	.. طلت له
اللام	تصبح	ياء	جمل	.. جمى
	تصبح	كاف	جميل	.. جميك
الراء	تصبح	ياء	عُمر	.. عمى
	تصبح	غين	عمر	.. عمغ
	تصبح	لام	عُمر	.. عمل
	تصبح	ذال	عُمر	.. عمذ
	تصبح	ظاء	عُمر	.. عمظ

٢ ـ الصوت مفهوماً

ويرجع عدم الإفهام إلى سببين :

ـ سرعة النطق .

ـ عدم تحديد مخارج الألفاظ .

وتنشأ **سرعة النطق** من عادة القراءة الصامتة فالممثل بلا وعى يتكلم بالسرعة التى تعود أن يقرأ بها بعينيه (القراءة الصامتة) فيحذف حروفاً أو أصواتاً .

إن إبطاء سرعة الكلام تحقق للممثل فائدة كبرى فهى علاوة على أنها تحقق الفهم تعطى الممثل وقتاً ليفكر ويحس ما يقول وتعطى المتفرج وقتاً ليتمثل ما يسمع .

يجب أن يدرك الممثل :

- أن المتفرج لا يستطيع أن يسمع إلا الأصوات التى تصدر من الممثل بالفعل .
- أن الأذن أقل كفاءة فى الاستماع من العين فى القراءة .
- أن الممثل يكون فى بعض الأحيان فى أوضاع جانبية أو فى أعلى المسرح فلا يستطيع المتفرج أن يقرأ شفتى الممثل .

مخارج الألفاظ : ليس المطلوب من الممثل أن يتكلم بصوت أعلى ولكن بصوت أكثر دقة .. إن الممثل المتوتر عندما يعلو صوته لا ينجح إلا فى أن يجرح حنجرته .. إن تحديد مخارج الألفاظ ليست مسألة صراخ .. ولكنه رنين متلائم وتشكيل محدد لجهاز النطق عند كل صوت (حرف) فى كل كلمة .

ويكون جهاز النطق عند الاستخدام السليم مثل مكبر الصوت ضيقاً فى آخره واسعاً فى جزئه الأمامى .. ولا يكون الفم فعالاً عندما يكون نصف مفتوح شأنه شأن مكبر الصوت إذا أغلقنا نهايته الأمامية .

والاستخدام غير الصحيح لجهاز النطق ينشأ عنه عيبان :

- " الخنف " حيث يدور تيار النفس حول الفم ثم يذهب إلى الأنف وهناك يتضخم .
- " الوضع الخلفى " حيث يحاول الممثل أن يحدث رنيناً عن طريق سقف الحلق الرخو.. ويشبه هذا العزف على كمان من المطاط .. إن الصوت فى حاجة إلى سطح صلب من أجل إحداث اهتزازات قوية .. والوجه كغطاء والأسنان الأمامية أحسن السطوح لتضخيم الاهتزازات التى تحدثها الأحبال الصوتية .

وتحديد وتحسين مخارج الألفاظ مجاله دروس الإلقاء .

ويجب أن تضع دروس الإلقاء ضمن اهتماماتها الأولى ما يلى :

- تعليم الممثل الوضع الصحيح لجهاز النطق عند كل صوت (حرف) .. فإن لكل حرف مخرج من جهاز النطق .. وسلامة النطق تأتى من خروج الحرف من المكان الذى يجب أن يخرج منه وتبلغ مخارج الحروف من ١٤ إلى ١٧ مخرج .

- علاج أى خصائص فى النطق تعود إلى إقليمية حادة تجعل كلام الممثل غير مفهوم بالنسبة للجمهور المتلقى أو تجعله مختلفاً بطريقة بارزة عن باقى الممثلين إلى درجة إحداث التشتيت أو الضحك .

وعن طريق إبطاء السرعة وتحسين النطق يتحرر الممثل من الضغط العصبى الذى ينتج عنه إجهاد الحنجرة .

١ ـ الحلق : ء ـ هـ

ع - ح

غ - ح

٢ ـ الشفتان : ف

ب - م - و

٣ ـ اللسان : ق - ك

ج - ش - ى

ض ـ ل ـ ن - ر

ط ـ د ـ ت

ص ـ س ـ ز

ظ ـ ذ ث

٤ ـ الخيشوم : اتصال الأنف بالفم

وهو مخرج مساعد فى الـ .. م - ن

٥ - الجوف : وهو خلاء الفم والحلق

أ - و - ى

٣ - الصوت مسموعاً

أن يكون الصوت مسموعاً بحيث يمكن أن يصل .. حتى لو كان همساً .. إلى السيدة العجوزالصماء الجالسة فى آخر صف من الصالة .

٤ - الصوت سلساً مسترسلاً من خلال التنفس السليم

وللوصول إلى التنفس السليم يجب مراعاة الآتى :

عند الشهيق : أن يكون من الأنف

أن يكون منتظماً

أن يحدث دون صوت

أن يأخذ السرعة المناسبة

أن يدخل الهواء بأكبر كمية مستطاعة

عند الزفير : أن يقتصد فى إخراج الهواء

أن يخرج باسترسال وبدون رعشة لئلا يرتعش الصوت .

تمرينات التنفس الصحيح :

١ - **الرياضة** : النوم على الظهر والاسترخاء ثم إجراء التنفس :

شهيق عادى	زفير عادى
سريع	بطىء
بطىء	بطئ
سريع	بطىء
بطىء	سريع

٢ - **القراءة** : دون توقف أو تنفس فى وسط الجمل إلى أكبر قدر مستطاع

صفات الصوت

القوة أو الشدة أو الدرجة أو الحجم Volume

هى سعة اهتزازات الآلة الصوتية وتتوقف على القوة التى يطرد بها الهواء من الرئتين . وتتراوح بين الارتفاع والتوسط والانخفاض .

الطبقة أو النبرة Tone

وتتوقف على درجة شدة الوترين الصوتيين وكذلك على طولهما وما ينجم عن ذلك من تغير فى مدى الاهتزازات ..

وتتناسب شدة الوترين تناسباً مضطردا مع حدة الصوت .. فكلما زادت الشدة زادت الحدة (الجواب) ..

ويتناسب طول الوترين تناسباً عكسياً مع الحدة .. فكلما زاد الطول زادت الغلظة (القرار)

وتتراوح الطبقة الصوتية بين الغليظ والمتوسط والحاد .

النوعية (الرنة)

وهى التى تميز الأصوات بعضها عن بعض وتتعلق بتجويف الفم .. وتختلف عند كل إنسان باختلاف هذا التجويف .

وقليلون لديهم القدرة على تقليد نوعية صوت الآخرين .

الإيقاع

انظر موضوعات للبحث

الوقف

الوقف لغة الكف ..

ويجب الوقف فى المواضع الآتية :

١ ـ بعد القول

٢ ـ بعد التتابع والتوالى فى النعت

حاسر الرأس .. حافى القدمين

٣ - بعد المنادى .... يارب

٤ - بين الجملتين التامتين فى المعنى والإعراب

الحر إذا وعد وفى .. وإذا أعان كفى .. وإذا ملك عفا

٥ - بين المتكلمين الاثنين فى الحوار

٦ - وقف التشويق

الحكاية .. أن هارون الرشيد كان ..

٧ - تنبيه المستمع

عنتره .. كان فارسا شجاعا ..

٨ - بعد القسم .. أى بين القسم وجوابه

.. والله .. لأفعلن كذا

٩ - بين الشرط والجواب

لئن لم تنته .. لأرجمنك واهجرنى ملياً

١٠ - بعد الاستفهام والتعجب

١١ - قبل وبعد الجمل الاعتراضية

١٢ - بين السؤال والجواب .... أفعلت كذا ؟ .. بلى ..

١٣ - بيان النوع والعدد

لفلان سته أولاد .. ثلاثة من البنين .. وثلاثة من البنات

١٤ - قبل الجمل التأكيدية

اشتريت هذا الشىء .. اشتريته بنفسى

١٥ - بعد الظروف التلخيصية

إذن .. لكن .. عندئذ .. حينئذ .. بعدئذ .. الخلاصة .. النهاية .. قصارى القول .. على الجملة .. لذلك .. بناء عليه

١٦ ـ بعد أحرف الجواب .... نعم .. بلى .. لا ..

١٧ ـ الوقف للتنفس

ولكن يجب أن ندرك جيداً أن مواضع الوقف السابقة لا تخضع لقواعد صماء .. بل ويحدث فى بعض الأحيان أن يخالفها الممثل لضرورات فنية كأسلوب الأداء أو الإيقاع أو تأكيد معنى معين .. وهكذا ..

وأما القاعدة الوحيدة التى يجب ألا تخالف .. فهى :

خير الوقف ما حتمه المعنى .

التأكيد :

يجب على الممثل أن يؤكد بعض الكلمات فى المواقع الآتية :

١ ـ الأفعال والأسماء لأنها تحمل قلب معنى الجملة .

٢ ـ الفقرات الأولى فى بداية كل مشهد لتنقل المتفرج من حالة الاسترخاء إلى حالة الانتباه .

٣ ـ الفقرات الأولى من دخول الممثل لأن المتفرج سيتعود على صوته مثلما سيتعود على صورته .

٤ ـ عند التقاط مفاتيح الحوار . (عند الكلمة الأولى من بدء الحوار)

٥ ـ حروف النفى والنهى والتأكيد .

٦ ـ أسماء الأعلام والأماكن ذات الكلمات غير المألوفة .

٧ ـ الحوار الذى يتم أعلى أو خارج المسرح أو عندما يكون الممثل فى أوضاع جانبية

وسائل التأكيد :

الضغط على الكلمة

الوقف قبل أو بعد أو قبل وبعد الكلمة .

تغيير شدة الصوت .

تغيير طبقة الصوت .

تغيير الإيقـا ع .

مشكلات خاصة فى الصوت

السكارى :

إن كلام السكير ضعيف جداً فى نطق الحروف الساكنة وقوى فى الحذف ويمكن أن يؤدى هذا إلى كلام غير مفهوم ولذلك يجب مراعاة الآتى :

- اخـتـيـار سـمـات أخـرى فى كـلام السكيـر مـثل الجنوح إلى الارتفـا ع والانخفاض
- حـذف بعض الأصـوات بطريقـة غـاية فى الدقـة بحـيث لا تـؤدى إلى عـدم الإفهام .
- نطق الكلمات التى تؤدى معنى جوهرياً نطقاً كاملاً سليماً .

الضحك والنشيج :

- إذا كان الضحك أو النشيج أثناء الكلام .. على الممثل أن يفعل ذلك بين الكلمات وفى أماكن تختار بعناية ودقة شديدتين .
- أن يحرص الممثل على نطق كل كلمة بوضوح تام مع تأكيد على الحروف الساكنة

الجســد

الجسد هو ثانى الأدوات الخارجية ، مع الصوت ، الذى يستعين به الممثل للتعبير عن فنه وهو المسئول عن الحركة كالآتى :

الوجه	عن	الإيماءات
اليدان	عن	الإشارات
الرجلان	عن	الحركات

وسائل تحسين الجسد وتقويمه :

العضلات المترهلة والعظام المقوسة والتنفس غير المنتظم ، من الظواهر المألوفة فى حياتنا ، بيد أننا لا نلاحظها لكونها أمست ظواهر اعتيادية وطبيعية بالنسبة لنا .. إلا أن معظم هذه العيوب يغدو فظا غير محتمل على منصة المسرح ، حيث تتفحص الممثل ألف عين وعين ، وهذا يتطلب أن يكون جسد الممثل سليما وجميلا وأن تكون حركاته مرنة ومتناسقة وأكثر طواعية وقدرة على التعبير عن الحياة الداخلية .

ولذلك لابد من العمل على تحسين الجسد وتقويمه ..

وذلك بالوسائل الآتية :

١ ـ ألعاب الجمباز من خلال تمارين يومية منظمة

٢ ـ ألعاب السيرك البهلوانية

وهى تساعد الممثل على أن يكون أكثر خفة واندفاعا وحيوية أثناء النهوض والانحناء والالتفات والركض ومختلف الحركات السريعة الصعبة على منصة المسرح .. كما تساعده أيضا على القيام بهذه الحركات بوتيرة عالية وإيقاع نشط .

ليس هذا فقط .. فإن هذه الألعاب ضرورية للممثل من أجل توظيفها داخليا أكثر مما هو خارجى ، أى من اجل لحظات الاستثارة الروحية القوية والإلهام الفنى ..

إن أهمية هذه الالعاب ، تكمن فى المقام الأول ، فى قدرتها على أن تخلق فى الممثل صفات الحزم وقوة الإرادة وعدم الشك وعدم التردد .

إن لاعب السيرك ، أمام لعبة خطرة ، سيتهدده الموت حتما إذا داخل الشك نفسه ، أو إذا لم يحزم أمره ، أو إذا لم يقدم بغير تردد على القيام باللعبة .

وهكذا الممثل ، عليه أن يفعل الشيء نفسه .. حين يصل إلى ذروة دوره أو أكثر مواضعه قوة ، لا يجوز التردد والارتياب والتعقل والاستعداد واختبار النفس .. بل عليه أن يسلم نفسه لسلطة الحدس والإلهام على الفور ودون تردد .. إن الحسم والإرادة هما الصفتان المطلوبتان للممثل فى مثل هذه اللحظات من المعاناة

الداخلية القوية .

٣ ـ الرقص

ـ يُقوّم الذراعين والساقين والعمود الفقرى ويصحح أوضاعها بصورة جيدة

ـ وهو لا يقوم الجسم وحسب ، بل يفتح الحركة أيضا ويوسعها ويجعلها محددة ومكتملة ، وهذا أمر مهم للغاية لأن الإشارة المختصرة المبتورة لا تصلح لمنصة المسرح

التشكيل الجسدى (البلاستيكا)

تلجأ راقصات الباليه إلى الأساليب النمطية فى تشكيل أجسادهن ، مثل تلويحهن بأذرعهن رغبة منهن فى إظهار جمالها وحسب ، ومثل كثير من حركات الرقبة والجذع والرجلين التقليدية (الكليشيه) ومثل الإشارات الإيمائية المسرحية التى تنحو نحواً خارجياً سطحياً ..

وهذا بالضبط ما يجب أن يرفضه الممثل .. وإنما عليه أن يصوغ هذه الحركات النمطية والإشارات الشكلية بحيث تحقق مهمة حية وتعبر عن معاناة داخلية تجسد حياة الروح الإنسانية تجسيدا فنيا .. هنا فقط ستكف الإشارة عن أن تكون مجردإشارة وستتحول إلى فعل أصيل .. مثمر وهادف .. ويصل الممثل إلى هذا من خلال حركات بسيطة .. معبرة .. صادقة .. ذات مضمون داخلى . ووسيلته إلى هذا هو الإحساس .. إن الإحساس يولد طاقة تسرى فى أنحاء الجسم مشحونة بانفعالات ورغبات ومهمات وفق خط داخلى يفضى إلى استثارة هذا الفعل أو ذاك من الأفعال الإبداعية ..

وهكذا يتضح أن أساس البلاستيكا ليس الحركة الظاهرية المرئية ، بل حركة الطاقة الداخلية اللا مرئية ..

هذا الإحساس الداخلى بالطاقة التى تمر فى الجسم هو ما نسميه الشعور بالحركة .

هذه الحركة يجب أن تكون متصلة ومستمرة .. ونطلق عليها خط الفعل المتصل فى مجال الجسد .

إن الفن نفسه ينشأ عندما يتولد خط ممتد متواصل في النبرة والصوت والرسم والحركة .

فلا يمكن الحديث عن فن الموسيقى طالما هناك نبرات منفصلة وزعقات ونوتات مجزأة وصيحات بدلا من نوتات متواصلة .

ولا يمكن الحديث عن فن الرسم طالما هناك شُرط ونقاط بدلا من الخطوط المتواصلة.

ولا يمكن الحديث عن فن الرقص طالما هناك هزات تشنجية متقطعة بدلا من الحركة المتواصلة .

هناك نظريتان فى علم النفس يجب دراستهما جيدا عند تدريب الممثل جسديا .. هما :

I - نظرية جيمس لانج

(النظرية الفسيولوجية الحشوية) .. وتقول :

" الحالات العاطفية الواعية تتبع السلوك العاطفى "

إن إدراك مصدر الانفعال يؤدى إلى الاضطرابات الفسيولوجية الحشوية .. ومن مجموع الإحساس بهذه التغيرات الداخلية ينتج الشعور بالانفعال .. نرى حيوانا مفترسا فنرتعش أو نجرى هربا .. إن الإحساس الحشوى الجسمى يسبق الإحساس الانفعالى .. أو بمعنى آخر .. إن الحالات العاطفية الواعية تتبع السلوك العاطفى .

ويمكن تلخيص نظرية جيمس لانج فى الانفعال عن طريق واحدة من مشاهير تعليقاته .

أنت لا تجرى لأنك خائف .. ولكنك خائف لأنك تجرى ..

فانفعال الخوف بالنسبة لجيمس لانج معناه أن إدراك الخطر المثير أو الموقف الذى أرغمك على الهروب منه يعرضك لأحاسيس مختلفة بمجرد استجابتك للموقف (هى الإحساس بحركة الجرى إذا جريت) وخاصة الإحساس بالاستجابات الحشوية التلقائية بجسمك مثل ازدياد ضربات القلب ومرات التنفس وقشعريرة الجلد ..

ولعلك تفهم هذه النظرية بشكل واضح اذا كنت قد مررت بالخبرة التالية وما يماثلها : فإذا أنت عبرت الطريق بدون حرص وفجأة وجدت نفسك أمام سيارة مسرعة ثم قفزت إلى الرصيف بكل ما لديك من قوة (الحركة) فإنك فى الحقيقة لن تحس بالخوف إلا بعد مرور الحادثة وإدراكك للموقف وهنا تبدأ فى العرق والتنفس السريع والاضطراب الداخلى عموما (الإحساس) .

وللغضب وباقى الأحاسيس الأخرى عند جيمس لانج نفس الخصائص أيضا والنتيجة أن الممثل اذا اكتسب مجرد السلوك الجسدى المرتبط بمثير معين فمن الطبيعى أن يمارس عاطفة واعية ..

ولكننا يجب أن نتوخى الحذر .. إن هناك تجارب تقيم الدليل على أن نظرية جيمس لانج خاطئة أو على الأقل قاصرة .. فلو صحت ، كان تصنع حركات الغضب كفيلا بإحداث الشعور بالغضب .. ثم هل يحدث الشعور بالانفعال لو أثرنا الغدد والأحشاء بطريقة تجريبية بواسطة كمية كبيرة من الأدرينالين تحقن فى الدم ؟ ..

جاءت نتائج التجارب متضاربة .. لم يشعر معظم الأفراد بشحنة وجدانية ، وجاء الدليل الفاصل من التجارب التشريحية على الحيوانات ومن بعض الحالات المرضية فى الإنسان التى أكدت على أن الاضطرابات الفسيولوجية الحشوية ليست هى السبب الرئيسى فى الشعور بالانفعال . غير أنه لكى تتضح أمامنا هذه النظرية بصورة أدق .. يجب أن نبحث قليلا فى ماهية الانفعال .. الذى يولد الإحساس أو العاطفة [1] ..

(١) أنظر موضوعات البحث

بعض التدريبات التى تحفز العواطف الملائمة لأنماط حركة الجسم :

(١) ـ ضع قدماً إلى الخلف واثن ركبتيك وألق بثقلك على القدم الخلفى .

ـ احفظ توازنك حتى تستطيع أن تتحرك فى أى اتجاه .

ـ ادفع ذراعيك وشدهما على الآخر كأنك تحمى رأسك .. زد من التوتر العام .

ـ عند إشارة محددة إجر بأسرع ما تستطيع فى اتجاه القدم الخلفية حتى الطرف المقابل من الحجرة .

يحدث نتيجة هذه الزيادة المطردة فى التوتر والانفجار المفاجئ لنشاط العضلات تغير فى معدل التنفس ودقات القلب مصحوباً بارتعاش وعرق وزيادة فى إفراز الأدرنالين وهى الأعراض البيولوجية للعاطفة . قد يكون الوعى " **بالخوف** " موجوداً أيضاً .

(٢) ـ مد يديك إلى الأمام .. بطن اليد تواجه الأخرى .. الذراعان مسترخيان .. تقدم خطوتين سريعتين إلى الأمام .. ضم قبضتيك وعد بهما سريعاً إلى صدرك . من المفروض أن يحس الممثل **بالسعادة أو الانتصار** .

(٣) ـ قف وقدماك متباعدتان .. اثن ركبتيك ويدك ملتصقة بجانبك الأيمن .. شد ذراعيك .. ضم بشدة قبضتيك ببطء وبتوتر عظيم .. ارفع قبضتيك المضمومتين سوياً فوق رأسك .. ثم فجأة وبسرعة وقوة شديدة اهبط بقبضتيك المضمومتين أمام جسمك إلى مستوى الخصر ثم استرخ بسرعة .

من المفروض أن يحس الممثل **بالغضب** .

(٤) ـ وقد يكفى لإثارة عواطف الممثل أن نطلب منه أن يجرى بأقصى سرعة من أبعد ركن فى المسرح متحاشياً كل المخاطر التى تقابله فى طريقه من أثاث وقطع ديكور .. إلخ . إن الأعراض الفسيولوجية للعاطفة متشابهة جداً

سواء كان الإحساس خوفاً أو غضباً أو فرحاً وبذلك يستطيع المخرج أن يحفز أحاسيس الممثل عن طريق مجرد تغيير مستوى توتر الممثل ومعدل تنفسه .

(٥) - ويمكن إثارة عواطف الممثل بإعطائه توجيهات تحمل أكثر التسميات حيوية وديناميكية فمثلا بدلا من أن يوجه المخرج الممثل قائلا : - قل له أن يذهب بعيدا .. يوجهه قائلا : " أركله خارجا " أو " أمسحه من على وجه الأرض "

وليس معنى هذا أن يكون الأداء أداء مبالغا فيه أو أداء مستهلكا .

والأداء المبالغ فيه هو الأداء الذى يعبر عماهو أكثر مما يحسه الممثل فيتظاهر الممثل مستخدما إيماءات مسرحية وصوتا مزيفا .

والأداء المستهلك هو الأداء العاطفى الرخيص .

ويبدو أن محور المشكلة يكمن فى أن الإنسان المتمدين يكبت عملية إظهار عواطفه . إن الطفل الصغير يتعلم من خلال عقاب أبويه ألا يصرخ عندما يريد شيئا وألا يبكى اذا اصطدم رأسه بشىء وألا يسبب إزعاجا بفرحه عندما يحصل على لعبة جديدة .. تماما مثل ما تعلم كلب بافلوف عن طريق الصدمة الكهربائية ألا يسيل لعابه عندما يقدم إليه اللحم .. وعندما يكبر هذا الطفل يحس بالفعل بعواطفه بصورة أقل قوة.. ومن المهم للممثل أن يستعيد سيلان لعابه .. أى أن تتجدد قدرته على الإحساس لأن أكثر ما يغرى الجمهور برؤية التمثيل أنه يوقظ من جديد بصورة صحية الأحاسيس القوية التى قد لا يستطيعون التعبير عنها فى حياتهم اليومية .

II - نظرية بافلوف الخاصة بالفعل المنعكس الشرطى .

إن الكلب الذى كان يسمع صوت الجرس مع قطعة اللحم تعلم أن يسيل لعابه عندما يسمع صوت الجرس دون قطعة اللحم .

وكذلك إن الشخص (أ) الذى يدق قلبه فى عنف عندما يرى حبيبته التى وضعت

عطرا ما .. سيدق قلبه أيضا عندما يشم رائحة العطر دون وجود حبيبته ..

وقد يختلف المثير الشرطى .. وهو العطر فى حالتنا هذه .. ويصبح وردة أو منديلا أو إيشاربا أو .. أو .. إلخ .

وفى كل الحالات .. نحصل على نفس النتيجة .

الفعل الجسدى عند ستانيسلافسكى

والبيوميكانيك (الآلية الحيوية) عند ما يرهولد

انطلق مايرهولد ، عندما اخترع أسلوبه فى تربية الممثل والذى أسماه البيوميكانيك ، من نظرية العالم النفسى الامريكى الشهير جيمس لانج التى تقول : " التعبير الحركى يسبق الشعور " ويفسر لانج نظريته قائلا : " جريت وخفت .. أى أنتى خفت لأننى جريت ولم أجر لأننى خفت " ..

فإذا اتخذ الجهاز العضلى للممثل وضع الغضب فإنه يحس بالغضب ، أو وضع الخوف فإنه يحس بالخوف .. وهكذا بالنسبة لكل المشاعر الأخرى .

أما نظرية ستان فتقول : افعل مباشرة وسيأتى الشعور فى عملية الفعل من تلقاء نفسه .. فما الفرق بين هذين المفهومين : الحركة عند مايرهولد والفعل عند ستان ؟

يقول ستان : يجب تغيير معادلة مايرهولد من " جريت وخفت " إلى " هربت وخفت " .. إن الجرى حركة آلية ، أما الهرب فهو فعل جسدى .

الحركة حدث آلى تتلخص فى تقلص مجموعة معينة من العضلات دون تفكير فى هدف معين أوسبب معين أو ظرف معين .

أما الفعل الجسدى فيحتوى على عنصر نفسى أيضا لأن الإرادة والفكر والخيال والشعور تشترك فى عملية تنفيذ الفعل الجسدى .. ولهذا يقول ستان إن الفعل الجسدى مصيدة الشعور ..

إن الفعل **جرى** لا ينبئ بشىء

أما الفعل هرب فينبئ عن خطر .. وستتوالى الأسئلة بعد ذلك :

مـا هو هذا الخطر ؟ أهو الحـريق ؟ الفـيـضـان ؟ مـجـرم يطاردنى ؟ بوليس يريد القبض علىّ .. إلخ ..

ما علاقتى أنا بهذا الخطر ؟ ..

إلى أين أهرب ؟ ..

هل يكون هروبى سببا لنجاة الآخرين ؟ ..

وعشرات الأسئلة الأخرى ..

إن ما يرهولد يفصل الناحية الجسدية عن الناحية النفسية فى الحياة الإنسانية بينما يؤكد ستان على وحدة الناحيتين الجسدية والنفسية للشخصية الإنسانية

الوتيرة الإيقاعية

هى سرعة أو إبطاء .. تقصر الفعل أو تطيله .. تسرع الكلام أو تبطئه .

إن تنفيذ الأفعـال ونطق الكلمات يتطلبان زمنا .. فإذا أسرعت الوتيرة ، فذلك يعنى أننى أخـصص للكلام أو للفـعل زمنا أقل ، وبذلك فـإننى أفـعل أو أقـول بصـورة أسرع.. واذا أبطأت الوتيرة ، فذلك يعنى أننى أخصص للكلام أو للفعل زمنا أكبر ، وبذلك فـإننى أفعل أو أقول بصـورة أبطأ .. أى أننى أصـوغ الشىء المهم صيـاغة محكمة وأعبر عنه تعبيرا تاما .

والكلام هو نطق الحروف والكلمات والمقاطع الصوتية

والفعل هو الحركة بالأيدى والأرجل والأصابع وبالجسم كله مثل استدارات الرأس والرقبة والظهر وإيماءات الوجه بكل أعضائه وعضلاته .

هذا الكلام وذاك الفعل قادران على خلق كثير من مختلف الوتائر الإيقاعية .. ونطلق عليها ..

الوتيرة الإيقاعية الخارجية

الصمت والهدوء والرقاد والراحة والاسترخاء والانتظار وعدم القيام بأى عمل .. لها أيضا وتائر إيقاعية .. غير أنها ليست خارجية مرئية بل هى مجرد إحساس ضمنى ونطلق عليها ..

الوتيرة الإيقاعية الداخلية

فنحن نفكر ونحزن ونحلم ونتخيل وتضطرم نفوسنا بكل ألوان المشاعر والعواطف .. ونحن قادرون على أن نبث (نرسل) إلى غيرنا هذا الإشعاع الروحى دون حركة أو كلمة كما أننا نستقبل أيضا شعور الآخرين وفكرهم .. كل هذا من خلال وتيرة إيقاعية معينة .. لأن حياتنا تتجلى فى جميع هذه اللحظات ، وحيثما توجد الحياة يوجد الفعل ، وحيثما يوجد الفعل توجد الحركة ، وحيثما توجد الحركة توجد الوتيرة (الشحنة الداخلية) .. وحيثما توجد الوتيرة يوجد الإيقاع ..

باختصار ، لكل شعور أو حالة أو معاناة إنسانية أو واقعة أو حدث .. أو .. أو .. أو.. أى فى كل لحظة من لحظات تواجدنا وتيرة إيقاعية ما ، داخلية أو خارجية ..

ومحصلة هاتين الوتيرتين يشكل ما نطلق عليه **الوتيرة الإيقاعية العامة** .

ويمكن تعريفها بأنها وتيرة خط الفعل وما وراء النص الإيقاعية .

وعند خلق الوتيرة الإيقاعية العامة يجب مراعاة الأساسيات الآتية :

١ ـ لابد أن تكون متطابقة ومتناسبة مع مبرراتها وإلا نتج تأثير عكسى . فإذا كنا مثلا ، بصدد احتفال ملكى حيث يتوج الملك ، ورأيناه يهرع قافزا تجاه العرش ، لولد ذلك تأثيرا مضحكا بدلا من جو المهابة والجلال الذى من المفروض أن يسود هذه اللحظة .

٢ ـ فى المواقف الانفعالية المتجانسة ، حيث لا يوجد ثمة متناقضات أو شكوك تعمل داخل الشخصية المسرحية ، تكون الوتيرة الإيقاعية الواحدة أمرا ضروريا .. غير أنه يمكن أن يحدث عدة وتائر إيقاعية مختلفة فى آن واحد ، ليس لدى مجموعة من

الممثلين يؤدون مشهدا واحدا فحسب ، بل لدى شخص واحد وفى آن واحد أيضا ..

ولنأخذ شخصية "هاملت " على سبيل المثال ، حيث يتصارع القرار مع الشك .. هنا يوجد عدد من الإيقاعات المختلفة التى تؤدى إلى زيادة حدة المعاناة وتقوية الحيوية الداخلية وحفز الشعور .

وبما أن للشخصية الواحدة أكثر من إيقاع فإن المشهد يحتوى على إيقاعات متعددة وبالتالى فإن المسرحية ككل تحتوى على مجموعات منها ، كبيرة وصغيرة ، مختلفة ومتنوعة ومتوحدة فى كلٍ هارمونى كبير ، من الوتائر الإيقاعية .. وتخلق هذه فى مجموعها مزاجا عاما يعبر عن الضخامة والبذخ ، أو عن المهابة والجلال ، أو عن الحزن والشجن ، أو عن الخفة والمرح

٣ - لابد أن تتطابق الوتيرة الإيقاعية وتتناسب تماما مع جنس المسرحية فإن أكبر الخطأ أن تقدم " تراجيديا " على إيقاع " الفودفيل " مثلا أو أن تقدم " الكوميديا " على إيقاع الميلودراما .

٤ - وبنفس هذا المنطق .. فإن أكبر الضرر للعرض المسرحى ينشأ من عدم تطابق الوتيرة الإيقاعية للممثل مع الوتيرة الإيقاعية للدور .

لنفرض أن الممثل تلقى قبل العرض خبرا مزعجا ، فإنه يصعد إلى خشبة المسرح وقد ارتفعت وتيرته الإيقاعية عما هو مطلوب .. أو لنفرض أن ذلك الممثل قد تعرض لسرقة أو أخفق فى مسعى أو فشل فى حب أودى به إلى حالة من اليأس والقنوط فإنه يصعد إلى خشبة المسرح وقد انخفضت وتيرته الإيقاعية عما هو مطلوب .. وفى مثل هذه الحالات فإن العرض المسرحى يعيش فى تبعية ، لا لتكنيك فن الممثل السيكولوجى ، بل تبعا لحالات حياته المتقلبة . وفى ذلك الضرر ، كل الضرر ، على العرض المسرحى .. وعلى الممثل أن يتحاشى ذلك قدر إمكانه بأن يعمل على توزيع صحيح للوتيرة الإيقاعية على مدى خط الفعل المتصل وما وراء النص على مدى العرض المسرحى كله .

الاسترخاء (إزالة التوتر العضلى والعصبى)

RELAXATON

إذا لم تضبط أوتار الكمان أو أصابع البيانو فلن يحصل العازف على نوت موسيقية سليمة مهما كانت ثقافته أو قدرات أصابعه المدربة .

وكذلك الممثل ، إذا لم تضبط أدواته ، ونعنى بذلك جسده وصوته وقدراته الداخلية ، فلن يحصل على أداء جيد مهما كانت ثقافته أو قدراته على فهم النص وتحليله ..

وأول خطوة فى سبيل ضبط أدوات الممثل الخارجية والداخلية هى الاسترخاء .

معنى الاسترخاء :

ولبيان ذلك نأخذ المثال التالى

هناك شخص ما يريد أن يفتح شباكا ، وهو يعتقد أن الشباك سيفتح بصعوبة ، ولذلك فإنه يستخدم طاقة أكبر مما تلزم لفتح الشباك ، والنتيجة أن الشباك يقع وينكسر ، لأن الطاقة الزائدة عن تلك التى استخدمت فى فتح الشباك لم تجد لها منفذا إلا أن تضغط على الشباك ليقع وينكسر .. لأنه فى الحياة يوجد تناسب بين ما يفعله المرء وبين الطاقة التى يستخدمها فى الفعل . وحين لا يستخدم هذا الشخص الطاقة الكافية لفتح الشباك .. سيفتح الشباك بصعوبة شديدة أو لن يفتح على الإطلاق .

مثال آخر : حين أمسك بفنجان الشاى لأشرب منه وأنا فى حالة متوترة أستنفد فيها طاقة زائدة غير ضرورية ، سوف يتحطم الفنجان وسوف ينسكب ما بداخله ولن أشرب منه شيئا .

وحين لا أستخدم طاقة كافية أرفع بها الفنجان إلى فمى ، سوف يسقط الفنجان من يدى ويتحطم وينسكب ما بداخله ولن أشرب منه شيئا أيضا .

ولهذا يجب استخدام طاقة تعادل الشيء المطلوب فعله .

الاسترخاء إذن هو الاستخدام الدقيق للطاقة الضرورية التى يجب أن نبذلها لفعل معين .

ويكون الاسترخاء على وجهين : خارجي (جسدى) وداخلى (نفسى)

الاسترخاء الخارجى (الجسدى)

هو حالة الكائن الحى التى تأخذ فيها كل حركة أو وضع للجسم كمية الطاقة العضلية التى تحتاجها هذه الحركة أو هذا الوضع بدون زيادة أو نقصان .

الاسترخاء الداخلى (النفسى)

وينشأ عند الممثل عندما يعرف جيداً كل ما يتعلق بدوره وعندما يكون مقتنعا تماما بضرورة الكلمات المطلوبة والسلوك المطلوب ومواضع التركيز .. إن المعرفة تعطى اليقين ، واليقين هو المصدر الحقيقى للاسترخاء الداخلى ..

والاسترخاء الداخلى هو الذى يولد الاسترخاء الخارجى

معنى التوتر :

التوتر إذن ليس إلا مجرد طاقة زائدة عن الطاقة الضرورية لممارسة فعل معين .. ولذلك يجب التخلص منها لأنه يمنع الأوامر التى يعطيها المخ من أن تصل إلى الجسد ، وبالتالى يحول دون تحقيقها .. إذا كنت متوترا عضليا فإنه من الصعب عليك أن تحس أو أن تفكر .. حاول أن ترفع شيئا ثقيلا وتقوم بعملية حسابية فى نفس الوقت .. لن تستطيع ..

أسباب التوتر :

وترجع أسبابه إلى عوامل نفسية كالقلق والخوف والرجفة المسرحية وفقدان الطمأنينة .. إن الممثل يبذل طاقة أكبر من الطاقة الضرورية للتعبير فيشق الهواء بيديه ، ليبدو غير قلق .. وتتقلص عضلات وجهه فى ضحكة هيستيرية ، ليبدو غير خائف ، ويدق الأرض بقدميه ، ليبدو آمنا ..

مناطق الجسد التى تخضع للتوتر :

١ ـ الأصداغ (الفكان)

٢ ـ منطقة جذور الأنف (مفارق الجيوب الأنفية) ، وهى منطقة تتصل بالمخ .

٣ ـ منطقة العضلات من خلف الرأس حتى الفم .

٤ ـ منطقة الرقبة .

٥ ـ الكتفان ، العمود الفقرى ، الأيدى .. وبالذات الأيدى .. كثير من الممثلين لا يعرفون ماذا يفعلون بأيديهم : يضعونها على بطونهم ، متشابكة على صدورهم ، خلف ظهورهم ، فى جيوبهم ، مبسوطة ، فى عقد .. إلخ

٦ ـ وقد يظهر التوتر فى رفرفرة العينين أو فى الحاجبين أو فى اختلاج العضلتين أسفل العينين .

الأضرار التى تنتج عن التوتر :

إصابة الجسد بالتقلص والتشنج

ـ إذا حدث تشنج للجهاز الصوتى يتحول الصوت الرقيق إلى صوت أجش خشن بل ربما بح الصوت أو ضاع تماما أو أصيب بالحشرجة والسعال والخنقة والتقطع واللهاث .

ـ تزيد دقات القلب .

ـ تظهر حبيبات العرق الكبيرة .

ـ تصاب راحتا اليدين باللزوجة والبرودة .

ـ إذا أصيبت قدما الممثل بتقلص فإنه يمشى كمن أصابه الشلل .

ـ إذا كانت الإصابة فى يديه اعتراهما الخدر وتحركتا كما تتحرك العصا .

ـ مثل هذه التشنجات تحدث للعمود الفقرى أو الأكتاف فيتصلب جسد الممثل .

ـ قد تصيب هذه التشنجات وجه الممثل فتلتوى تجاعيده ويصيبها الشلل وتجعل تعبيرات الوجه جامدة وتجحظ العينان ، وتضفى العضلات المتوترة على الوجه

صورة قبيحة مضادة لما يجرى داخل نفسه .

- قد يصيب التشنج الحجاب الحاجز وغيره من الأعضاء المتصلة بجهاز التنفس فيعوق التنفس الطبيعي ويسبب قصر النفس .

- وهذا التوتر العضلى يؤثر أيضا فى أجزاء أخرى من الجسم تعجز الممثل عن التمثيل أو تشوه تصويره للشخصية ، أو تقف عقبة دون التصوير السليم لها ، أو قد تضيف إليها صفة ليس من المفروض أن تكون بها .. كما أنها تؤثر تأثيرا وبيلا على انطلاق المخيلة وعلى الانفعالات التى تجيش بها نفسه وعلى طرق تعبيره عنها، إذ أن نشاطه الذهنى الطبيعي وبالتالى الحياة النفسية للشخصية التى يصورها تصبح مستحيلة التحقيق .. وهكذا يتحطم التجاوب بين الممثل والمشاهد الذى يدرك أن الممثل يعبر عن عجزه لا عن العاطفة الخاصة بالشخصية التى يؤديها .

وليس التشنج العضلى العام هو وحده الذى يعرقل أداء الممثل لوظيفته أداء سليما، بل إن أى ضغط طفيف ، فى لحظة ما ، قد يعطل عمل ملكة الخلق .. إن تقلص الحاجب مثلا ، بدرجة طفيفة لممثل قادر على عرقلة جهازيه الروحى والجسدى .

- إن استخدام كمية من الطاقة أقل من الحد المطلوب هو أيضا نوع من التوتر وهذا يصيب الجسد بالبلادة والخمول والجمود والبرود ويصيب الصوت بالترهل والكسل وفقدان النشاط والحيوية .

ولذلك فإنه لزام على الممثل قبل أن يحاول خلق أى شئ أن يجعل عضلاته فى حالتها الطبيعية ، وهو بهذا يستفيد عدة فوائد .

الفوائد التى تنتج عن الاسترخاء :

أولا : التحرر من التوتر العضلى والعصبى .. وهذه بداية الطريق للإبداع .

ثانيا : الدقة والرشاقة فى توصيل ما يجب أن توصله الشخصية .

وليست الرشاقة هى الاستعراض الجمالى ولكنها القدرة على أداء أفعال جسدية ضرورية مصحوبة بتوازن جيد وبمقدار ما يلزم بالدقة من الطاقة .

ثالثاً : إن الإسترخاء يعنى للممثل أنه قادر على استخراج كم الطاقة المناسبة بالضبط التى يتعامل بها مع حدث بعينه .

رابعاً : إذا كان لقطعة العملة وجهان ، وكان الاسترخاء أحدهما فإن التركيز هو الجانب الآخر .. ويعنى هذا أن الاسترخاء يزيد القدرة على التركيز .. والعكس صحيح ، كلما كان الممثل أكثر تركيزا ، كانت عضلاته أقل توترا .

كيفية التخلص من التوتر :

أولا : تنمية الرقيب ..

إن تحرير الجسم كلية من جميع التوتر غير اللازم مستحيل ، ولكن ينبغى على الممثل أن يكافحه باستمرار .. ويأتى ذلك بأن ينمى الممثل فى نفسه نوعا من الإشراف على جسمه ليكون رقيبا عليه .. وعلى هذا الرقيب فى جميع الأحوال أن يلاحظ ضرورة عدم وجود قدر من التقلص لا لزوم له فى أى منطقة من جسد الممثل .. وعملية تكوين الرقيب يجب أن تتطور حتى تصبح عادة آلية من عادات عقله الباطن .. ليس هذا فحسب بل ينبغى أن تكون عادة مألوفة وضرورة طبيعية ، لا فى أثناء الأجزاء الأكثر هدوءاً من دوره ، بل بصفة خاصة فى أثناء الأجزاء التى يبلغ فيها المجهود العصبى والجسمانى أقصى مداهما ..

ويبذل الممثل قدرا كبيرا من العناية والتفكير والانتباه لكى يصبح الرقيب عادة آلية .. وهذا يقلل ، بطبيعة الحال ، من عمله الإبداعى .. ولكن بمجرد أن يصبح الرقيب جزءاً من كيانه النفسى ثم طبيعة ثانية له ، فإنه يكف عن التدخل فى عمله الإبداعى.

ثانيا : التمرينات الرياضية البسيطة

مختلف الأوضاع العمودية والأفقية

الاستلقاء والنهوض

الجلوس بأنواعه

الوقوف بأنواعه

وفى أثناء ذلك ينبغى على الممثل أن يلاحظ العضلات المتوترة وأن يقوم الرقيب بعمله .

ثالثا : التمرينات الرياضية المركبة

تنفيذ مختلف الأوضاع الرياضية السابقة ، ليس كمجرد تمرينات رياضية ، بل تخضع هنا لفكرة متخيلة تقويها الظروف المعطاة ..

عندما يحدث هذا لا تصبح الحركة مجرد وضع بل تتحول إلى فعل

مثال :

أمامك شجرة خوخ بها بعض الثمر (متخيلة) .. فى حديقة منزلك (متخيلة)

انحن واحفر قليلا حول الشجرة .

أحضر بعضا من السماد ورشه حول الشجرة .

أعد ما حفرته من التربة إلى مكانه حول الشجرة .

احضر جردلا رشاشا به ماء .. واسق الشجرة .

تأمل الشجرة من أسفل الساق حتى أعلى الأوراق .

شاهد ثمرة خوخ فى نهاية الشجرة . مدد كل عضلات جسدك من الساقين إلى الظهر إلى الرقبة إلى اليدين .

اقطف ثمرة الخوخ .

إرخ كل عضلات جسدك .

استرخ مستلقيا على الحشائش فى حديقة المنزل .

توصل إلى الاسترخاء الكامل .

ابتكر ما تشاء من الأدوات المتخيلة .

ابتكر ما تشاء من الظروف المعطاة .

مشكلات خاصة فى الحركة

الوقوف والمشى

من المعتاد أن نجد كثيراً من الممثلين يقفون ويمشون بطريقة سيئة لأنهم قد اكتسبوا عادات جسدية سيئة .. كالانحناء أو المشى وعظام الحوض إلى الأمام .. ولأنهم لم يتعلموا المشى والوقوف مستخدمين قوس القدم أو الأصبع الأكبر . وتبدو الأوضاع الجسدية السيئة على خشبة المسرح متكلفة أو قد تؤدى إلى معنى غير مقصود على الإطلاق من الممثل علاوة على تأثيرها السىء على الصوت . ويحلل ستانيسلافسكى فى كتابه "بناء الشخصية" المشى باعتباره سلسلة من التغييرات فى الثقل ويؤكد استخدام مفاصل الساق فى امتصاص الصدمات عندما ينتقل الثقل بالفعل من قدم إلى أخرى .

القدم المفرطحة :

من الممكن أن يكون الممثل عاجزاً عن استخدام قوس قدمه بسبب ما يسمى بالقدم المفرطحة .. Flat Foot وفى هذه الحالة عليه أن يستخدم بعض التمرينات التى قد تساعده على تقليل الأثر السلبى لهذا العيب .

المنطق والترابط

إن المنطق والترابط متوافران فى كل فعل نقوم به ، بصورة لا واعية أو آلية ، فى الحياة الواقعية . وذلك بتأثير العادة الآلية المتأصلة فى نظامنا الحركى والعضلى.

وبغير المنطق والترابط لن ننجح فى تنفيذ كثير من الأفعال الضرورية لنا فى الحياة فإذا أردنا مثلا ، أن نشرب كوبا من الماء .. لاستلزم الأمر :

نزع غطاء الإبريق

وضع الكوب على الصينية

تناول الإبريق

إمالته

صب الماء فى الكوب

فإذا صببنا الماء دون أن نضع تحته الكوب .. لاندلق الماء على الصينية

ولو أملنا الإبريق دون أن ننزع غطاءه الزجاجى ، لوقع الغطاء على الكوب وانكسر .

كل ذلك من البداهة والوضوح بحيث أننا لا نفكر به فى الحياة ونقوم به بتأثير العادة المتأصلة حيث يهب كل من المنطق والترابط إلى مساعدتنا آليا .

ولكن الممثل يفقد هذا المنطق والترابط على خشبة المسرح فى أبسط الأفعال ..

فهو قد يشرب من الكوب دون أن يملأه بالماء

وهو قد يلوح بالكوب المليء بالماء دون أن يخشى البلل

وهو قد يشرب من الكوب المليء بالماء دفعة واحدة دون أن يخشى أن يشرق أو أن تبتل ملابسه .

والسبب فى ذلك أن الممثل يميل ، على خشبة المسرح ، على أن يفعل بصورة "عامة" وليس بصورة "حقيقية" .. ويمكن للممثل أن يتخلص من هذا العيب الخطير إذا لجأ إلى تقسيم الفعل الكبير إلى أفعال صغيرة منفصلة يجرى اختيارها بصورة منطقية مترابطة .

وينطبق هذا الحل أيضا على مختلف الحالات المزاجية (الروحية) والانفعالات العاطفية .. فتترجم الحالة إلى عدد كبير من الأفعال الداخلية والخارجية .

مثلا : **حالة السأم ..**

المكان : إحدى القرى التى سبق أن عاش فيها الممثل أو التى يتواجد فيها الآن

بخياله ..

الزمان : مساء خريفى

الظروف المقترحة : المطر - الوحل - العزلة - ترعة شبه جافة - نقيق الضفادع - صرير الصراصير - تكسر أغصان وأوراق يابسة .

وذلك إلى آخر ما يمكن للممثل أن يضيفه بالنسبة للمكان والزمان والظروف المقترحة .. وعندما يحس الممثل بصدق ما يفعل على منصة المسرح ويؤمن بأصالة هذه الأفعال .. فإن حالة مزاجية (أو روحية) معينة تتولد داخل الممثل .. وهى فى حالتنا هذه السأم والملل .

مثل آخر : **حالة الحب** ..

ويبدأ الممثل بأن يسأل نفسه هذه الأسئلة :

ماهى الأجزاء الصغيرة التى يتكون منها هذا الشعور الإنسانى ؟

ما هى الأفعال التى يستدعيها ؟

اللقاء الأول :

الاهتمام على الفور أو بصورة تدريجية

ازدياد هذا الاهتمام

الحياة مع ذكرى كل لحظة من لحظات هذا اللقاء

البحث عن سبب أو أسباب للقاء آخر

اللقاء الثانى :

الرغبة فى ربط الطرف الآخر بمصلحة أو قضية مشتركة تتطلب لقاءات متكررة

تقارب أكثر

أرضية مشتركة

حوار متبادل

اتفاق

خلاف

نصائح متبادلة

أجزاء من القضية أو المصلحة المشتركة تتطلب لقاءات جديدة

اللقاءات الجديدة

تقارب أكثر

خلافات أخرى

خصام

عتاب

مصالحة

هدية أولى

قبلة أولى ....إلخ

التماسك والكمال

بعض الممثلين يكثرون من الإشارات الزائدة فيحجبون أفعالهم الصحيحة الجيدة .. والبعض الآخر يلوحون بأيديهم حتى يغطوا وجوههم أو الجزء الأكبر منه فيحرموا المتفرجين من رؤية إيماءاتهم المعبرة ..

وبالإضافة إلى ذلك ، نجد لديهم كثيرا من الحركات اللاإرادية حيث تنشأ لديهم كى تقدم العون للمعاناة والأداء فى اللحظات الصعبة ، هذه الحركات تستدعى انفعالات زائفة من جهة وتجسيدا خارجيا لشعور لا وجود له عند الممثل " الصنايعى " من جهة أخرى .. إنها نوع من التشنجات والتوترات الزائدة والمضرة ..

إن هذه الحركات غير المتماسكة تشوه رسم الدور ، وتجعل الأداء رتيبا مشوشا ، وتشكل عائقا أمام المعاناة وحالة الممثل الطبيعية على خشبة المسرح .

إن التجسيد الخارجى للدور من أجل التعبير عن حياته الداخلية ، يتطلب اقتصادا كبيرا فى الحركة والإشارة .. عندئذ يستبدل الزائد منها بنبرات الصوت وإيماءات الوجه وبث الإشعاع الروحى ، وهى وسائل اتصال أكثر رفاهة وأكثر صلاحية للتعبير عن هذه الحياة الداخلية .

التجسيد الخارجى للصفات المميزة للدور فسيولوجيا
(بناء الشخصية من ناحية الشكل الجسمانى)

دون شكل خارجى ، لن يصل إلى المتفرج لا الصفات الداخلية المميزة للشخصية ولا بنيتها الروحية .

ويتم هذا التجسيد عن طريق الجسد (الإيماءات بملامح الوجه ، الإشارة باليدين ، الحركة بالقدمين وباقى الجسد) وعن طريق الصوت (تلويناته المختلفة من حيث الحجم والطبقة والنوع والإيقاع وطرق النطق المختلفة واللهجات المتعددة) .

ودون هذا ، لن يستطيع الممثل أن يعبر عن حياة النفس الإنسانية .

كثيرة هى الحيل الخارجية غير العادية التى يمكن عملها فى مجال الجسد : عرج القدم ، شلل اليد ، الظهر الأحدب ، استدارة مشط القدم إلى الداخل أو إلى الخارج ، وضع اليدين غير السليم واعوجاجهما إلى الأمام أو إلى الخلف على نحو شديد ، كسرة العين ، اعوجاج الفم ، رفع الحاجبين ، تقطيبة الجبين .

وأيضا كثيرة هى الحيل الخارجية غير العادية التى يمكن عملها فى مجال الصوت : ويكفى أن يأخذ الفم وضعا غير عادى لتتشكل لدى الممثل طريقة جديدة فى الكلام .

ويستطيع الممثل أن يحصل على هذه الصفات الخارجية من :

١ - دراسة العنصر التاريخى

أ - دراسة عشرات الصور للشخصية المراد أداؤها

ب - الدين

ج - العادات والتقاليد

د - الملابس

هـ - الأكسسوار

و- الماكياج

ز - البحث فى العالم الواقعى عن شخصيات مشابهة للشخصية التى يؤديها الممثل والذهاب إلى الأماكن التى ترتادها هذه الشخصيات : مقهى - جزارة - محطة سكة حديد - مستشفى - .. إلخ . ثم دراسة هذه الشخصيات من ناحية المظهر والسلوك .

ح - أحيانا لا يمكن أن نجد كل خصائص الشخصية فى شخص واحد ، ويمكن أن نستمدها فى هذه الحالة من شخصين أو أكثر لنحصل على نمط كامل من المظهر والسلوك .. ضحكة رجل و غمزة رجل آخر ومشية رجل ثالث وإشارات يد رجل رابع وهكذا .

وإذا اتخذ الممثل لنفسه لازمة سلوكية معينة وجب أن يكون قادرا على أن يقول لماذا اكتسبت شخصيته هذه اللازمة السلوكية وما سببها ويجب أن يتعلم استخدامها من أجل التأكيد لا من أجل التشتيت ويجب ألا يحولها إلى أداء رخيص بالمبالغة فى استخدامها .

٢ - دراسة العنصر الجغرافى :

فى أوروبا أم آسيا أم أفريقيا .

فى بلاد الجليد أم فى بلاد خط الاستواء .

في السواحل أم المدن أم القرى ...... إلخ .

٣ ـ دراسة العنصر الاجتماعى :

البيئة : الطبقة الاجتماعية .. الفقر .. الغنى .. الثقافة .

ويلجأ الممثل لتعميق هذه الدراسة إلى المصادر الآتية :

١ ـ مراقبته وملاحظته للحياة .. من خلال تجاربه الشخصية .. وأيضا تجارب الآخرين .

٢ ـ غوصه إلى الحياة المتخيلة عن طريق الحدس والإلهام .

٣ ـ الكتب والقصص والروايات والعلوم الإنسانية عامة (المكتبات) .

٤ ـ الرسم والنحت (المتاحف) .. و الآثار المعمارية .

وعند التجسيد الخارجى للدور يجب على الممثل أن يحافظ على صفتى التماسك والكمال فى أدائه .

التقمص

عندما يؤدى الفنان شخصية ما ، فإنه ينقسم إلى قسمين : قسم يعيش حياة الشخصية والنصف الآخر يتفرج على نفسه بصورة إيجابية .

هذه الحالة من الازدواجية لا تقف عائقا فى طريق إبداع الفن بل إنها تحفزه وتضرم شحناته الداخلية .

هاتان الخاصيتان ، الصفات المميزة للشخصية والتقمص ، هما أهم ما ينبغى أن تتميز به موهبة الفنان .

مدارس التمثيل عند ستانيسلافسكى

I - هناك ممثلون يتجنبون دائما تحقيق خاصيتى الصفات المميزة للشخصية والتقمص تجنبا تاما ويعتمدون على جاذبيتهم الشخصية .

II - وهناك ممثلون آخرون يخلقون الصفات المميزة للشخصية ويقومون بالتقمص ولكن وفق نماذج محددة سابقة التجهيز .

III - وهناك ممثلون يسعون دائما إلى تحقيق الصفات المميزة للشخصية والتقمص .

وأما الفئة الأولى فهى

التمثيل المستغل أو الاستغلالى أو الشخصى Exploitative acting

أ - وممثلو هذا الطراز من التمثيل ، وخاصة الممثلات ، لا حاجة بهم إلى الصفات المميزة ولا التقمص .. إنهم يكيفون جميع الأدوار مع أنفسهم ويعتمدون اعتمادا كاملا على جاذبية شخصياتهم الإنسانية .. إنهم يسيئون استغلال فننا ليظهروا جمالهم أو جمالهن من خلال استعراض اليدين والساقين والنهدين والعيون والصوت وسائر الجسد أو ليكتسبن شهرة ، أو ليحرزن نجاحا سطحيا ، أو ليتخذنه وسيلة لكسب العيش .

إن مثل هذا النوع من الممثلين يعشق معطياته الخارجية

ب - هناك ممثلون آخرون يعتمدون على جاذبية طبيعتهم الداخلية التى تكمن فى مشاعرهم العميقة وعصبية معاناتهم .. إنهم يكيفون جميع الأدوار مع خصائصهم الطبيعية الداخلية وهذا النوع من الممثلين يعشق معطياته الداخلية .

جـ - هناك ممثلون آخرون جذابون بأساليب أدائهم الخاصة وقوالبهم التمثيلية الجامدة التى تميزهم وحدهم وأتقنوا صوغها إتقانا رائعا .. هذه النوعية من الممثلين يعشقون أنفسهم ولا يعشقون الدور ..

ونستطيع أن نضرب على ذلك مثلا بالممثلتين الشهيرتين ساره برنار وإليانورا ديوز . عاشت الممثلة الفرنسية الشهيرة ساره برنار فى الفترة من ١٨٤٤ - ١٩٢٣م وقد أطبقت شهرتها الآفاق كممثلة عظيمة لأشهر الأدوار العالمية .

بينما عاشت الممثلة الإيطالية إليانورا ديوز فى نفس الفترة الزمنية تقريبا من ١٨٥٩- ١٩٢٤م . وكان أداؤها يتسم بالصدق والعظمة الهادئة ، وكانت تفنى شخصيتها فى الدور الذى تمثله اذ كان هدفها دائما أن " تعيش الدور "

وفى مقارنة بين النجمتين أرجح برنارد شو كفة إليانورا معللا ذلك بأن سارة برنار لم تكن تشع سوى سحرها الذاتى بينما كانت إليانورا ديوز تشع سحر الشخصيات التى تؤديها .

أما الفئة الثانية فهى

التمثيل التمثيلى أو التشخيصى Representational acting

يؤمن أصحاب هذه المدرسة أن الفن ليس هو الحياة الواقعة بل وليس صورتها المنعكسة ، ويعتقدون أن الفن فى ذاته قوة مبدعة خلاقة وهو يخلق حياته الخاصة ، إنه جميل فى صورته المجردة ، وهو فوق الزمان والمكان ..

وهم فى ذلك يناقضون تماما مدرسة " المنهج " التى تعتمد اعتمادا كليا على "الطبيعة الخلاقة " والتى تعتبرها هذه المدرسة " الفنان الفذ الكامل البعيد المنال"..

ويقتضى هذا النوع من التمثيل دراسة عميقة للشخصية وتقييم كل دافع من دوافعها والوصول إلى كل تفصيلة من تفاصيل الإحساسات التى تمر بها الشخصية فى مراحلها المختلفة ثم يتبع ذلك تنسيق الأجزاء وإعادة تركيبها ثم انتقاء بعض الحركات العاطفية المعبرة كطريقة معينة فى السير أو فى الجلوس أو أسلوب معين فى النطق أو عادة معينة فى إشعال السيجارة وتدخينها ..

وإبان فترة البناء هذه يتقمص الممثل الشخصية ويحس بما تحس به فيحب كما تحب

ويضحك كما تضحك ويكره كما تكره .. وبمجرد أن تتكامل الصورة فإن الممثل التمثيلى يتراجع ويفصل نفسه عنها عاطفيا إذ انتهى دوره فى العمل التكوينى كفنان مبتكر . ومنذ تلك النقطة فإنه عندما يعيد تمثيل هذا الدور يمد يده إلى صورته كما لو كانت ثوبا معلقا على مشجب فيأخذها ويتقمصها ثم يحملها إلى المنصة بجميع تفاصيلها .. وهى صورة جميلة تبهر المشاهدين غير أنه ما عاد وجود للإحساس الذى بذل فى تكوينها .. لقد ضاع الحماس الذى أضاء عملية الابتكار .. وبدلا من الإحساس بطوفان العاطفة " الحقيقية " فإن الممثل التمثيلى يعرض "تمثيلا" للعاطفة .. ومع ذلك فلديه القدرة على أداء دوره بمهارة كبيرة من حيث الصنعة (الحرفة) الفنية ، معتمدا فى ذلك إما على صوته .. Vocal

وإما على جسده (حركته) .. School Of Pure Mouvment

وإما عليهما معا .

أى أن الممثل الذى ينتمى إلى هذه المدرسة ينصرف إلى مجرد التقليد المحض لنموذج سبق تجهيزه معتمدا على حرفيته الخارجية External Technique وترى مدرسة المنهج أن هذا لا يمت بصلة إلى الإبداع الفنى ، وإنما ترى أن المدرسة التمثيلية أو التشخيصية فيها من العمق أقل مما فيها من الجمال ، الصورة فيها أكثر أهمية من المضمون الداخلى .. وفعلها فى سمع المتفرج وبصره أكبرمن فعلها فى نفسه .. إنها مدرسة تثير انطباعات كثيرة ذات تأثير حاد ولكنه تأثير لا يدوم ، لأنها انطباعات تثير الدهشة أكثر مما تثير الإيمان .

فأما الفئة الثالثة فنستطيع أن نميز من بينها الأنواع الآتية :

النوع الأول : ويخلق صفات مميزة " بوجه عام "

١ - التمثيل الآلى أو الميكانيكى Mechanical acting

يبدأ التمثيل الآلى من حيث ينتهى الإبداع إذ أنه يعتمد اعتمادا كليا على ما اصطلح على تسميته بالقوالب المشفوفة أو المستنسخة أو الكليشيهات .. Rubber

Stamp .. والممثلون الآليون باستخدامهم لهذه القوالب الجامدة لا يفعلون شيئا إلا أن يقدموا للجمهور أقنعة ميتة لشعور غير موجود ، لأن هذه الشخصيات التى يقدمونها على خشبة المسرح ليست كائنات حية وإنما هى نماذج .. أنماط .. كلشيهات فى متحف الشمع .. إنهم قد يكونون جذابين بقوالبهم التمثيلية الجامدة .. ولكن هذه القوالب ليست خاصة بهم وإنما يستعيرونها من النماذج العالمية .. إنهم يخلقون الصفات المميزة ويقومون بالتقمص ولكن وفق طقوس محددة وسابقة التجهيز ومتعارف عليها بصورة دائمة للأدوار المختلفة فى الريبرتوار العالمى .

وبعض هذه القوالب الجامدة قد استقر وأصبح تقليدا ينتقل من جيل إلى جيل .. ومنها :

- وضع اليد على القلب للتعبير عن الحب
- فغر الفم للتعبير عن فكرة الموت
- حك الجبهة بظاهر اليد فى لحظات الفجيعة
- المبالغة فى رفع نغمات الصوت وخفضها فى اللحظات الحساسة من الدور
- التهدج العاطفى المتكلف والتنميقات الصوتية المفتعلة فى اللحظات الفياضة بالمشاعر
- الرقة المبالغ فيها خلال اللحظات الغنائية
- الرتابة الكئيبة فى قراءة أشعار الملاحم
- الأصوات الممتلئة بالفحيح للتعبير عن الكراهية
- الأصوات المشوبة بالدموع الزائفة لتصوير الحزن الشديد
- التحرك فوق المنصة فى رشاقة وتأنق متكلف كأنه يقفز ولا يتحرك
- الكشف عن الأسنان والتهديد بقبضتى اليدين فى لحظات الانتقام
- انتزاع الشعر وخفض اليدين من فوق الصدر فى حالات اليأس

- رفع اليدين إلى السماء فى حالة الصلاة
- هز الأكتاف عند التعبير عن اللامبالاة
- إدارة المقلتين فى محجريهما عند الشعور بالغيرة
- تغطية الوجه والعينين بدلا من البكاء

وهناك طرق لتقليد جميع أصناف الناس وأنماطهم وطبقاتهم الاجتماعية المختلفة ... ومنها :

- الفلاحون يبصقون على الأرض ويتمخطون ويمسحون أنوفهم بذيول جلاليبهم ، ويسيرون بطريقة معينة ويتكلمون بلكنة ولهجة أهل الريف دون تحديد أى ريف
- العمال يطجنون فى الكلام ويبالغون فى الإشارات بأيديهم
- الموظفون ينكسون عيونهم إلى الأرض ويضعون أيديهم فوق بطونهم
- أولاد الذوات يصطنعون الرقة فى الكلام والحركة ويمشون بطريقة فيها خفة وبعض اللامبالاة ، ويلبسون على أحدث طراز ، ويلوون أفواههم وهم يتكلمون ، ويرصعون أحاديثهم ببعض الكلمات الإنجليزية والفرنسية .
- العسكريون يشدون قاماتهم ويتقدمون بخطى ثابتة ويدقون الأرض بأقدامهم ويكسبون كلامهم نوعا من الحدة والغلظة والرتابة ولهجة الأمر ويلفتون النظر إلى نياشينهم ورتبهم .

وبالرغم من أن هذا النوع من التمثيل لا يقدم إلا الانفعالات الزائفة المفتعلة الا أن أصحابها يملكون ناصية الصنعة الفنية .

٢ - التمثيل المبالغ فيه للهواة .. Amateurish overacting

وهذا هو أسوأ أنواع التمثيل ، وممثل هذا الطراز يعطينا محاكاة مبالغا فيها للشخصية التى يؤديها مستعينا بأشد أنواع قوالب الهواة المبتدئين جمودا .. وهى بالإضافة إلى ذلك تخلو من أى أثر للمهارة الفنية .

إن الممثل الآلى يستخدم القوالب الجامدة التى استخلصها الممثلون القدامى لكى تحل محل المشاعر الحقيقية ، ولكنه هنا ينتقى بعناية أكثر وتفكير أعمق وأداء أجود.. بينما يصور التمثيل المبالغ فيه للهواة العواطف البشرية كالغضب والحزن والحب مستخدما الحركات الإنسانية " العامة " دون أن يفكر حتى فى صقلها أو إعدادها للمسرح .. وذلك بدلا من تصوير غضب خاص أو حزن معين أو حب بعينه للشخصية المحددة التى يقوم بتمثيلها .

إن الممثل الذى يقع فى براثن هذا النوع من التمثيل يكشر عن أنيابه ويتنفس بصوت عال للتعبير عن الغضب ، أو أن يضع رأسه بين يديه منتحبا فى تشنج للتعبير عن الحزن ، أو أن يضع يديه على قلبه ويصعد زفرات ساخنة حيث يعبر عن حبه لفتاته.. وقد تنطبق أولا تنطبق هذه التعبيرات على العواطف التى تحس بها الشخصية التى سيقوم بتمثيلها فى مثل هذه الظروف الخاصة .

يقول ستانيسلافسكى : إن تعبير " بوجه عام " هو عدو الفن

والنوع الثانى يتميز بانتباه أدق وملاحظة أحد

فيميز من بين الفلاحين ذلك الذى يملك عشرة أفدنة وذلك الذى يملك قيراطين والثالث الذى يعمل أجيرا .. ثم يميز ذلك الفلاح من طنطا عن الآخر من كفر شلشمون عن الثالث من أغوار الصعيد الجوانى

ويميز من بين العسكريين اللواء والعسكرى وضابط المدفعية وضابط المشاة ، وضابط الجو أو البحر أو الأرض ... إلخ

ويميز من بين الأرستقراطيين .. الأرستقراطى بالوراثة أو المحدث وبين ذلك الذى تلقى تعليمه فى مصر أم فى الخارج .. وبين العامل فى السلك الدبلوماسى وبين رجل الأعمال .... إلخ

والنوع الثالث يفوق الثانى قدرة على الملاحظة والانتباه ...

فيميز من بين العسكريين مثلا أومباشى من المشاة هو عبد العاطى ..

إن عبد العاطى يتميز بصفات مميزة للعسكرى " بوجه عام " ثم بصفات مميزة أكثر تحديدا لجندى المشاه حامل صاروخ الكتف الـ R.B.J ثم بصفات خاصة جدا هى صفات الأومباشى عبد العاطى .. وهى صفات لا يحملها غيره ولا يشترك فيها معه عسكرى آخر .

يقول ستانيسلافسكى :

لا وجود لأدوار بلا صفات مميزة

وهذا النمط من التمثيل يزيد على النمط السابق فى أن الممثل يعيش الإحساس الحقيقى فى كل مرة يمثل فيها الدور .. وبطبيعة الحال فإن الممثل لا يشعر بنفس العاطفة بالضبط التى تشعر بها الشخصية ولكنه يشعر بعاطفة مشابهة لها جدا .

هذا هو التمثيل النموذجى أو معايشة الدور .. living the part

والذى لا يصل اليه إلا القليلون ، بينما يبقى معظم الممثلين يتجولون بين خليط من عدة أنماط

والممثل الذى ينتمى إلى هذه المدرسة يعتمدا أساسا على تطوير حرفيته الداخلية Internal Technique أى أفكاره ومشاعره .

من بحث فى فن التمثيل .. لندن .. عام ١٧٥٠م مجهول المؤلف :

" إن الممثل الذى يريد أن يعبر لنا عن الانفعال وأثره .. إذا أراد أن يقوم بدوره بصدق فليس عليه أن يتخذ العواطف التى تعبر عن هذا الانفعال فى الإنسانية جمعاء فحسب ولكن يجب أن يعطيه ذلك الشكل الخاص الذى تبدو فيه وهى فى داخل تلك الشخصية التى يقدمها الممثل "

إن الممثل عندما يخلق دورا من الأدوار إنما يخلق حياة شخصية إنسانية متكاملة .. وهذه الروح الإنسانية يجب أن تكون واضحة فى جميع نواحيها الجسمانية والعقلية و العاطفية .. ولا يستطيع الممثل أن يصل إلى هذا إلا عندمايدرس دوره من ناحية دورته التاريخية وزمنه والبلد الذى عاش فيه وأحوال

الحياة فى هذا البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه ، والأحوال النفسية لصاحب الشخصية وروحه وطريقة الحياة التى كان يحياها ومركزه الاجتماعى ومظهره الخارجى ، ثم عليه أن يدرس الشخصية فى عاداتها وطرق سلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها وما تتسم به من نبرات ، من أجل أن يتعمق هذه الشخصية بهدف الوصول إلى أدق مشاعرها .

وبالإضافة إلى هذا يجب أن تكون الروح نفسها هى نفس الروح التى فكر فيها المؤلف .. نفس الروح التي شرحها المخرج .. نفس الروح التى أخرجها الممثل من صميم قلبه .. لا شىء آخر إلا هذه الروح .. والشخصية التى تملك هذه الروح على المسرح شخصية فريدة فى نوعها ومختلفة عن بقية الشخوص .. فهملت هو هملت وليس أى شخص آخر وأوفيليا ليست إلا أوفيليا .. حقيقة أنهما من بنى البشر لهما نفس العدد من الأذرع والأرجل والعيون .. ولكن التشابه ينتهى هنا .. وكما أنه لا توجد ورقتان متشابهتان من أوراق الشجر كذلك لا يوجد مخلوقان متشابهان .. وعندما يخلق الممثل روحا إنسانية فى صورة شخصية مسرحية فيجب عليه أن يتبع القاعدة الواعية التى تسير عليها الطبيعة فيجعل هذه الروح فريدة وفردية .

إن الممثلة التى تجسد شخصية أوفيليا مثلا لا يجب أن تفعل هذا بطريقة عامة .. من السهل أن تجسد هذه الممثلة شخصية فتاة شابة مخلصة مقنعة قوية ولكن هذه الشخصية يمكن أن تكون ليزا أو مارى أو آن ولكنها ليست أوفيليا .. الجسم جسم فتاة شابة ولكنه ليس جسم أوفيليا .. والعقل عقل شابة ولكنه ليس عقل أوفيليا .

وقد تكون هذه الممثلة المذكورة أكثر تحديدا فتجسد شخصية أميرة فى القصر الدانمركى فى القرن الرابع عشر .. ولكن هذه الشخصية تبقى أيضا دون أوفيليا .. إن أوفيليا يجب ان تحمل صفات لا يحملها غيرها ولا تشترك فيها معها فتاة أخرى ومع ذلك ...

فإننا لا نستطيع أن نقسم الفن إلى أصناف وأنواع إلا من الناحية النظرية فقط ، إذ الواقع أن جميع مدارس التمثيل ، من الناحية العملية ، يختلط بعضها ببعض .. ولذلك فكثيرا ما يحدث أن ممثلا كبيرا " يحيا دوره " فى لحظات كثيرة من أدائه بينما يسىء استغلال فنه فى لحظات أخرى .

وللتبسيط والإيضاح يمكن تلخيص مدارس التمثيل هذه كالآتى :

I التمثيل المستغل

أ ـ الممثل يعتمد على قدراته الخارجية .

ب ـ الممثل يعتمد على قدراته الداخلية .

ج ـ الممثل يعتمد على شخصيته الجذابة .

II التمثيل التشخيصى

الممثل يتقمص الشخصية أثناء إعدادها (البروفات) ثم ينفصل عنها تماماً .. ثم يعيد بعثها أثناء العرض دون عاطفة ولكن تمثيلاً للعاطفة معتمداً على قدراته الخارجية .

III التمثيل الذى يعتمد على التقمّص وتحقيق الصفات المميزة للشخصية

أ ـ الممثل يخلق صفات مميزة بوجه عام ..

١ ـ التمثيل الميكانيكى

٢ ـ تمثيل الهواة

ب ـ الممثل يخلق صفات مميزة بوجه خاص ..

ج ـ الممثل يخلق صفات مميزة بوجه خاص جداً ودقيق جداً ..

(وهذا هو التمثيل النموذجى أو معايشة الدور.)

الفرقـة المسرحيـة مؤسسـة ضخمـة ، ويعمل بهـا موظفون إداريون وعمـال وفنيون وفنانون .. وتشبه هذه المؤسسة " آلة " كبيرة معقدة ، وكل عضو عامل بها بمثابة " ترس " فى هذه الآلة .. إن خللا أو عطلا يصيب واحدا من هذه " التروس " يصيب " الآلة " كلها ، وبالتالى العرض المسرحى بأبلغ الضرر ، سواء كان هذا الخلل أثناء العرض أو قبل رفع الستار حيث يتهيأ الممثلون لارتداء ملابسهم أو وضع ماكياجهم ويشرع العمال فى تشييد مناظرهم ويستعد الفنيون لضبط أجهزتهم والتحقق من صلاحيتها .. إن أى فوضى أو تشويش أو صوت عال ، يصل الى المتفرجين فى الصالة ، ويحسون به ، يؤثر سلبا فى جهاز استقبالهم للعرض المسرحى ..

ولنتصور مثلا المصيبة أو الكارثة ، لا قدر الله ، إذا حدث و ....

- انقطع حبل يحمل بانو من الديكور .
- سقط برجيكتور إضاءة .
- فتح غطاء بئر على خشبة المسرح فى غير وقته نتيجة إشارة خاطئة .
- حدث ماس كهربائى بسبب إهمال عامل الكهرباء .
- فتح الستار الأمامى قبل بداية العرض فكشف عن حياة ما وراء الكواليس .
- أغلق الستار الأمامى قبل الأوان فأفسد ليس نهاية الفصل فقط بل الفصل بأكمله.
- حدثت مشاجرة فى الكواليس بين بعض الفنانين أو بعض العمال وتعالت الأصوات غاضبة بألفاظ من الشتائم المبتذلة .
- نسى مهندس الصوت غلق ميكرفون الممثل فوصل إلى الصالة دردشاته وأسراره.
- لم يدخل الممثل ، كبيرا كان أم صغيرا ، فى موعده .

- لم يخرج فى موعده .

- نسى عامل الملحقات وضع بعض الأكسسوار فى مكانه .

- تأخر أو تقدم المؤثر الضوئى .

- تأخر أو تقدم المؤثر الصوتى .

والوسيلة الوحيدة لتجنب هذه المخاطر هى **الانضباط الحديدى** ..

ولا يقتصر هذا النظام المطلوب على خشبة المسرح فقط بل لابد أن يصل الى الصالة أيضا . إن كل عامل فى المسرح ، ابتداء من عمال النظافة والسعاة وموظفات الشباك وموظف الكنترول وموظفى الصالة وانتهاء بهيئة الإدارة والمدير ، يسهمون أيضا ، الى جانب الفنانين ، فى خلق العرض المسرحى ..

فإذا استقبل أحدهم المتفرج استقبالا جافا أو إذا كان المسرح باردا أو حارا أو غير نظيف أو تسوده الفوضى أو إذا تأخر بدأ العرض ، تغير بذلك مزاج المتفرج

إن الفنانين يخلقون المزاج الضرورى للعرض فوق خشبة المسرح ، أما الإدارة فتخلق المزاج الملائم للمتفرج وللممثل فى الصالة وخلف الكواليس ..

إن المتفرج يعتبر خالقا للعرض المسرحى ، كالممثل ، وهو كالممثل أيضا يحتاج الى الإعداد والمزاج الجيد الذى بدونه لا يستطيع أن يستقبل قيم العرض وأفكاره .

أخلاقيات الفنان

نحن فى عالم ، نمارس إبداعا داخليا ، وهذا يتطلب نظاما أدق وتنظيما وانضباطا أكثر صرامة ، فإذا أضفنا أن هذا الإبداع يتم فى ظروف غاية فى القسوة والصعوبة أمام الوحش ذى الألفى عين وهو الجمهور وفى توقيت معين هو وقت رفع الستار وفى ظروف العمل الضخم وراء الكواليس ، لأدركنا أن متطلبات الانضباط الشامل تتعاظم أكثر .

إن فنانين آخرين ، مثل الرسام والنحات والشاعر ومؤلف الموسيقى ، يمارس إبداعاته وحده ، منفردا ، وفى أى وقت يشاء .. أما فنان المسرح فيمارس إبداعاته

أمام جمهور ضخم ولذلك فإنه يحتاج إلى النظام والانضباط والأخلاق الحميدة والإحساس بروح الأسرة الجماعى ، ليس من أجل التنظيم الجماعى فحسب ، بل ، وبصورة رئيسية من أجل تحقيق الأهداف الإبداعية فى فنه ..

يجب أيضا أن يتسم بالرؤية الخاصة ووجهة النظر الخاصة ويجب أن يكون قادرا على مناقشة آرائه ومناقشة وجهات النظر الأخرى فى موضوعية وهدوء واتزان ..

يجب أن يكون قادرا على الإقناع من خلال الحوار .

ولكن ....

ولكن ....

ولكن .... هناك الفنانون الذين يأتون الى المسرح حاملين نزواتهم ورذائلهم السيئة ..

وهناك آخرون يأتون حاملين همومهم الصغيرة ومنغصاتهم الشخصية ...

ومن النوع الأول نورد الأمثلة الآتية :

- بعض الممثلين يدبرون المفاجآت والمقالب لزملائهم أثناء العرض بحثا عن اللهو وقتل الملل فنراهم يعطونهم مفاتيح خاطئة ، أو يقاطعونهم قبل أن يتموا حوارهم ، أو يحدثون تغييرا فى الحركة ، أو يهمسون لهم بكلمة بذيئة غير لائقة أثناء الأداء .. يفعلون ذلك بغرض إرباكهم وتعثرهم ليضحكوا عليهم ويتسلوا بالسخرية منهم .

- الصراع فى سبيل الأولوية بين الممثلين والممثلات والغيرة من نجاح الزملاء وتقسيم الفنانين إلى مراتب وأدوار .

بل إن بعضهم يصل به الأمر ، خوفا من المنافسة أو بدافع من الحسد الرخيص ، إلى أن يستقبل كل وافد جديد إلى أسرته الفنية بالمؤامرة أو بالتقليل من شأنه أو بالتشويه ، وما أكثر الذين أصابهم الخوف ففقدوا إيمانهم بأنفسهم وضاعوا فى دنيا المسرح .

- بعض الممثلين يصلون إلى التدريبات بعد الموعد المحدد ، أو يصلون الى العرض قبل دقائق قليلة من رفع الستار .

والواجب أن يصل هؤلاء وأولئك قبل موعد التدريبات أو العرض بنصف ساعة على الأقل . إن تأخير شخص واحد من شأنه أن يشيع الارتباك ، فيذهب وقت التدريب فى الانتظار بالإضافة الى المزاج السئ الذى يسببه مما يقف عائقا أمام الحافز على الإبداع .

- بعض الممثلين يكتفون بجهدهم أثناء التدريبات ولا يؤكدون ملاحظات المخرج بالمنزل فيعودون فى التدريب التالى وقد نسوا جزءاً كبيرا من ملاحظاته .

- البعض الآخر لا يتابعون فى التدريبات سوى تلك الملاحظات التى لها علاقة مباشرة بأدوراهم ، أما المشاهد أو الفصول التى لا يسهمون فيها فيهملونها تماما.. وهم بذلك ينسون ، أن كل ما يقوله المخرج ، سواء ما يتعلق بالشخصيات الأخرى أو بالمسرحية ككل لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة وتؤثر سلبا أو إيجابا على الشخصية التى يلعبها الممثل المهمل .. ومن العبث وتضييع الوقت أن يقول المخرج نفس الملاحظات لكل ممثل على حدة .

- إن الثرثرة أو الأحاديث الجانبية أثناء التدريب ، بدلا من الإصغاء إلى إرشادات المخرج ، وخاصة فى المشاهد الجماعية ، تؤدى الى التشتيت وتضييع الوقت وإرهاق الجميع .

ولنتصور أن كلا من المشتركين فى هذا المشهد الجماعى قد ارتكب خطأ واحدا فى حق العمل المشترك ولنحص إذن عدد العرقلات التى تقف عثرة أمام الإبداع الفنى .

- توجد عادة قبيحة عند كثير من الممثلين ، وهى الأداء أثناء التدريبات بنصف الطاقة أو حتى بربع الطاقة ، فإذا سألهم المخرج ردوا عليه : " انتظر العرض وسترى الأداء والمعاناة كما يجب أن تكون "

هذا الصنف من الممثلين يصدر عن جهل أو كسل أو نقص فى الموهبة أو انعدام الرغبة أو قلة الانتباه .. ولذلك فهم يستترون وراء هذه الحجة .. إن هذه الغمغمة البعيدة عن معاناة الدور الداخلية أو حتى عن مجرد فهمها من شأنها أن تخلق نوعا

من الثرثرة والترديد الآلى للكلمات والأفكار الخامدة والشعور المصطنع وبذلك يفسد الدور كله .

وإذن ما فائدة مثل هذه التدريبات إلا أن تكون لمجرد " تبرئة الذمة " ؟ .

على الممثل أن يوظف طاقته كلها فى الأداء أثناء التدريبات .

وهذه القاعدة ملزمة لجميع الممثلين بلا استثناء مهما كان حجم الدور أو أهميته بالنسبة لخط الفعل المتصل .

- ثمة ممثلون ، فور انتهائهم من أداء أدوارهم وبمجرد إسدال الستار الأخير ، ينزعون عن أنفسهم بواريكهم وشعورهم المستعارة بل ويخلعون بعض قطع ملابسهم ويلقون بها على خشبة المسرح .

وعلى هذا النوع من الممثلين أن يعلم أن الأزياء وأدوات التنكر والماكياج والملحقات المسرحية التى يستخدمها من أجل الشخصية لا تصبح بالنسبة له مجرد أشياء بل تتحول لديه إلى كنوز ينبغى العناية بها والمحافظة عليها ، كل أداة أو زى فى مكان محدد من حجرته .

- إن الممثل لا ينتهى دوره مع إسدال الستار ، بل إنه يستمر أيضا فى حياته ... ولذلك فإنه لزام عليه أن يكون حاملا للشىء الجميل الذى دعا إليه على خشبة المسرح ، فى الحياة أيضا ، وإلا فإنه سيهدم بيد ما بناه باليد الأخرى .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الممثل يحمل إلى جانب اسمه ، اسم فرقته المسرحية .. وأى فعل أخلاقى سئ يقترفه الممثل فى حياته العامة يسىء أيضا الى اسم فرقته .

إن الفنان قدوة .. ويجب أن يكون كذلك ، وعليه أن يتحمل مسئوليته كاملة تجاه نفسه وزملائه وفرقته وجمهوره .

إن الشعار الذى يجب أن يتحلى به الممثل هو :

الفرد من أجل الجميع ، والجميع من أجل الفرد ..

يقول ستانسيلافسكى :

- تريدون من الإنسان التافه أن يعلم البشرية ، من على منصة المسرح - مشاعرا وأفكارا تجعل الناس أفضل وأنبل .. كيف . ؟

ويقول بوشكين الشاعر الروسى العظيم :

- العبقرية والشر لا يجتمعان

ويقول فاختنجوف المخرج الروسى الكبير :

- لا يمكن أن يكون الإنسان رديئا وممثلا كبيرا

القانون الأخلاقى للممثل :

- عدم عرقلة عمل الزملاء
- مساعدة الزملاء والاهتمام بهم والشعور الطيب تجاههم
- عدم التفاخر بعملك أو بعمل فرقتك
- عند انتقاد زملائك عليك بالجدية واللياقة والحذر .. قبل أن تتكلم عن العيوب ، ابحث عن المزايا
- الشرف
- الصدق
- البساطة والتواضع
- السيطرة على النفس
- الذوق الرفيع
- الكياسة

إن مسائل السلوك ومسائل الانضباط فى العمل المسرحى لا تنفصل عن مسائل الإبداع ومسائل الحرفة .

وكما أكدنا على أن الفنان يجب أن يتحلى بالخلق القويم .. يجب أيضا أن نؤكد على أنه يجب أن يتمتع بصحة طيبة ...

أولا : يجب أن يكون خاليا من أية تشويهات خلقية كالعرج أو الأتب أو العور أو القدم المفرطحة Flat Foot.

ثانيا : أن يبتعد عن شرب الكحول وتدخين المخدرات وربما التدخين بصفة عامة شأنه فى ذلك شأن الرياضى

ثالثا : أن يتعود على سلوك صحى فى حياته .. فى المشرب والمأكل والنوم والعادات .. إلخ .. إن الممثل المرهق المريض يدمر العرض كله

....

ولنقرأ أخيرا ما يقوله ستانيسلافسكى فى هذا الصدد (أخلاقيات الفنان وصحته) فى كتابه " حياتى فى الفن " :

يقول ستانيسلافسكى مخاطبا الممثلين : " لا ينبغى الدخول إلى المسرح بأقدام غير نظيفة .. عليكم بنفض التراب والأوساخ عنها خارج المسرح .. اتركها مع جميع الهموم والخصومات والمنغصات الصغيرة التى من شأنها أن تفسد عليكم حياتكم وتصرف انتباهكم عن الفن .. فإذا دخلتم مسرحكم لا تسمحوا لأنفسكم بالبصاق فى كل ركن أو التدخين فى أى مكان " أو اصطحاب الشيشة أو شرب الكحول أو تدخين المخدرات " .. لا تحملوا معكم شتى أنواع الرذائل كالنميمة والدسائس والتقولات والافتراءات والحسد والأنانية .. قللوا من التفكير فى أنفسكم وضاعفوا اهتمامكم بالآخرين .. اهتموا بالمزاج العام والعمل المشترك لا بأموركم الخاصة .. خذوا حذركم من النجاح والتصفيق وكلمات الرياء والنفاق والغرور وحب الذات والبوهيمية والابتذال والاعتداد بالنفس والتفاخر والثرثرة والنميمة والمكائد ..

كل ذلك ما هو إلا بكتيريا خطرة على كيان الفنان .

إن الشرط الأول لخلق حالة ما قبل العمل هو تحقيق الشعار التالى: أحب الفن فى نفسك لا نفسك فى الفن .

ويتبع ذلك أن يهتم الممثل بأداء دوره الصغير بنفس درجة اهتمامه بأداء الدور الكبير.

يقول ستان : ليس هناك أدوار صغيرة بل ممثلون صغار .

ومن ثم كان كبار نجوم مسرح الفن ، بما فيهم ستان نفسه ، كثيرا ما يظهرون فى أدوار ثانوية .

تكامل الشخصية المسرحية

إن تكامل الشخصية المسرحية هو نتاج مجموع الجهد الروحى والجسمانى والذهنى عند الممثل ، ذلك الجهد الذى يكشف عن أدق رابطة أو علاقة متبادلة فى السمات الخارجية والداخلية للشخصية الإنسانية .

وفى هذه العملية تنعكس ثقافة الفنان وذوقه وتجربته وانطباعاته المختزنة ومعرفته ووجدانه ودرجة نضجه ..

ما بعد ستانيسلافسكى

تعرض منهج ستان ، منذ أن ظهر وحتى يومنا هذا ، إلى قبول كبير ورفض قليل .. وبالرغم من أنه تعرض لتعديلات شتى وتطويرات عديدة شملت إهمال بعض عناصره والتركيز على عناصر أخرى فى تعليم الممثل ، كما حدث مثلا بالنسبة لعنصر الذاكرة الانفعالية .. فقد ظلت أسسه فى معظمها ثابتة وجوهره باقياً .

وعلى قدر علمي فإن واحداً من رجال المسرح أو منظريه أو نقاده لم يضف بعد ستان جديدا إلى مناهج التمثيل ، اللهم إلا إذا استثنينا مخرجين اثنين هما : جيرسى جروتوفسكى و بيتر بروك ..

بالرغم من يقينى بأن ما جاءا به لا يخرج عن كونه تنويعات على من سبقهم من الرواد وبالذات آبيا ، كريج ، مايرهولد ، فاختنجوف ، آرتو ، ستانيسلافسكى .

ومع ذلك يجدر بنا الإشارة إليهما فى عجالة .

جيرزى جروتوفسكى .. Jerzy GROTOWSKI ١٩٣٣ـ١٩٩٩م

* أطلق على مسرحه اسم المسرح الفقير فى مواجهة ما أسماه المسرح الغنى وهو يعنى المسرح الشامل .

* دون ماكياج أو مناظر أو أزياء أو موسيقى أو مؤثرات صوتية أو ضوئية بل وحتى دون نص مسرحى مستندا إلى تأليف الممثلين للسيناريو المسرحى ارتجالا كما هو الحال فى الكوميديا ديللارتى .. فقط الممثل فى علاقته الحية الحميمة مع المتفرج .. يمكن أن يوجد المسرح .

وهذا هو العنصر الوحيد الذى لا تستطيع السينيما أو التليفزيون أن تنافس

المسرح فيه .

* سبقه إلى هذه الفكرة المخرج الروسى أخليوبوكوف OKHLIOBOKOV وجاك كوبو COPEAU .. ولكن جروتوفسكى تجاوزهما إذ اشترط مسرحا صغيرا من حيث مكان العرض وعدد ممثليه وعدد مشاهديه بحيث لا يزيد فى العرض الواحد عن عشرين متفرجا .

* تقوم عروضه على أساس البحث عن العلاقة الحميمة بين الممثل والمشاهد ، هذه العلاقة أساسها الممثل الذى هو عصب الفن المسرحى .

وقد سبقه إلى هذا المخرج والكاتب والممثل الإنجليزى هارلى جرانفيل باركر H. Granville BARKER إذ اعتبر أن فن المسرح هو فن الممثل فى جميع الأحوال ، على اعتبار أن الممثل هو الكائن البشرى الوحيد الماثل طوال لحظات العرض أمام المشاهد وليس المخرج أو الكاتب .

- منهجه لا يهدف إلى تلقين الممثل طائفة من الإرشادات أو القواعد ، وإنما إلى تنبيهه إلى مجموعة من التوجيهات والأسانيد لمساعدته على النضج الذى يصل إليه عن طريق التوتر البالغ والتجرد المطلق والعرى الداخلى .

- يرفض جروتوفسكى الماكياج ويعتمد الممثل عنده على التعبير بقسمات وجهه .

- إن الممثل على خشبة المسرح يتصرف تصرفاً تلقائيا فى تناوله للأثاث أو الأكسسوارات ، تماما كما يفعل الطفل ، فأرضية المسرح تصبح بحرا أو منضدة أو ظهر مقعد أو زنزانة وهكذا ..

- يؤمن بأن التخلص من الموسيقى مسجلة كانت أو حيه يجعل من العرض نغما موسيقيا بأصوات الممثلين التى توزع توزيعا يتسم بالانسجام .

- لقد جعل جروتوفسكى الفقر مثله الأعلى .. لقد استغنى ممثلوه عن كل شىء عدا أجسادهم ، لديهم الآله الإنسانية والوقت اللا نهائى ، فليس غريبا إذن أن يشعروا بأنهم أغنى مسرح فى العالم .

الجسد إذن هو مفتاح أداء الممثل فى هذا المنهج ، ولذلك لابد من تعليمه وتدريبه على فنون الأكروبات والسيرك .

يقول جروتوفسكى :

" مسرحنا مسرح متقشف ، ليس به سوى متفرجين وممثلين ، وكل ما عدا ذلك من عناصر مرئية كالعناصر التشكيلية والأزياء والماكياج .. إلخ يقدمها جسم الممثل .. وكل ماهو سمعى وموسيقى يقدمه صوت الممثل .. هذا لا يعنى أننا نحتقر الأدب لكننا لا نجد فيه الجانب الخلاق للمسرح " .

بيتر بروك Peter BROOK
(١٩٢٥م ـ ......)

ـ مخرج إنجليزى الجنسية من أصل روسى ويعتبر أهم مخرجى إنجلترا فى عصرنا الحالى .

ـ حقق علامات مميزة فى فن الإخراج المسرحى مما جعل منظمة اليونيسكو تؤسس له معملا مسرحيا فى باريس يمارس فيه نشاطه الفنى والحرفى مع بداية التسعينيات .

ـ تأثر كثير بمسرح أنتونان أرتو (مسرح القسوة) .. Theatre Of Cruelty كما تأثر أيضا بالمخرج الروسى مايرهولد وبمعاصره البولندى جروتوفسكى بل إنه قد إستعان به فى تدريب الممثلين فى فرقة شكسبير الملكية عندما قدمت فى الستينيات عرض " U.S. "[1] ليدرب مجموعة ممثلى العرض على بعض أساليب معمله ليستطيعوا أن يبلغوا المتطلبات الفنية والتكنيكية الخاصة التى يستلزمها هذا

---

(١) U.S. تترجم بالعربية إلى " الولايات المتحدة ، كما تترجم إلى " نحن " .. ونترجمها نحن فى مصر " نحن والولايات المتحدة " .. وهى مسرحية تفضح وتدين جرائم الحرب فى فيتنام . وهى من تأليف بروك وورشته الإبداعية .

العرض .

- أخرج بروك بعد ذلك مسرحية مارا ـ صاد من تأليف فايس Peter WIES فوجد فى هذا النص ضالته المنشودة لاحتوائه على عناصر بريختيه و آرتودية وحركية وموسيقية وغنائية ولغوية وسيريالية وطبيعية وبيرانديلية وطقسية .. بمعنى آخر وجد فيه المسرح الشامل بالإضافة إلى أنه مسرح داخل مسرح .

الفصل الثامن

الحركة المسرحية

كما أن الرقص هو لغة فن الباليه .....

فإن التعبير التشكيلى للحركة المتصلة هو لغة فن الإخراج .. إذ أنها تكشف عن خطة ومشاعر وأفكار المخرج التى تتمثل فى التجسيد الواضح والصادق لما يحدث فى الحياة ، وفى نفس الوقت يرقى الى مستوى التعبير الفنى عن فكرة العرض .

ونطلق على التعبير التشكيلى للحركة المتصلة اصطلاح " **لغة الأجسام الإنسانية** "

والتشكيل الحركى للجسم المنفرد الواحد إنما يتكون فى ارتباط كامل مع الجسم المجاور له ، وإذا لم يكن هناك ممثل آخر فإن جسم الممثل يجب أن يكون فى علاقة مع الكتل القريبة ، أكان ذلك نافذة أو بابا أو عمودا أو شجرة أو سلما .. فجسم الممثل يجب أن يرتبط حتما ، لدى المخرج المفكر على نحو تشكيلى - حركى بالناحيتين التكوينية والإيقاعية وبالبيئة والتكوينات المعمارية والحيز الفراغى ، لأن جسم الممثل فى أى انعطافة أو لفتة أو حركة أو وضع لا يستطيع أن يعطى التأثير المطلوب إلا إذا كان معبرا بحد ذاته ومرتبطا من حيث التكوين بالجسم المجاور له .

وقدرة المخرج لا تكمن فى التكوين التشكيلى للأجسام المنفردة فقط بل وللمجاميع الكبيرة أيضا .

أسس الحركة المسرحية

تبدأ المسرحية وتستمر فى صور تتحرك باستمرار .

ولكى نفهم الأسس التى يجب أن تبنى عليها الحركة المسرحية سنجمد الإطار .. Freeze the Frame .. لكى نحصل على صورة ثابتة .. Frozen or static picture لكى نتبين منها الخصائص التى يجب أن تتصف بها . ويمكن وضع

هذه الخصائص تحت عنوانى :

I ـ التكوين Composition

II ـ التصوير التخيلى Picturization

الصورة الثابتة

I ـ التكوين .. Composition

التكوين هو تصميم الصورة المسرحية أو صورة المنصة .. stage picture إن أية لحظة من لحظات المسرحية تتكون من الممثلين والمناظر والملابس والملحقات والأثاث والماكياج والإضاءة هى صورة مسرحية يخضع تكوينها لقوانين التكوين التصويرى .

والتكوين يتكون من خط وكتلة وشكل .. ويضاف عامل اللون .

وترتيب الخط والشكل والكتلة فى صورة معينة يثير فى نفس المشاهد إحساساً عاطفياً معيناً نطلق عليه تعبير المزاج النفسى .. Mood

الخط .. line :

ويمكن تقسيم الخطوط الداخلة فى أى تكوين إلى :

خطوط أفقية

وخطوط رأسية

ويحصل على هذه الخطوط من طريقة وضع أجسام الممثلين على خشبة المسرح ..

الخط الأفقى : وينشأ نتيجة أوضاع الممثلين المنحنية وأوضاع الجلوس والتساوى العام فى ارتفاع أعلى الرؤوس ..

ويعبر الخط الأفقى عن الثبات والثقل والراحة والرتابة والارتخاء ويخلق شعوراً بالراحة أو السكينة والهدوء والسلام أو البعد أو الاسترخاء .

الخط الرأسى : وينشأ نتيجة أوضاع وقوف الممثلين واستخدام المستويات وأغطية الرأس .

ويعبر الخط الرأسى عن البرود أو الصفات الروحية أو السماوية أو الصفات التى تعبر عن السمو والطموح ويخلق شعوراً بالعظمة والكرامة والأبهة .

والخطوط الأفقية والرأسية قد تعالج بالشكل المائل أو المستقيم أو المنحنى أو المتقطع للحصول على تأثيرات إضافية :

الخط المائل : يعبر عن معنى الحركة والنشاط أو ما هو غير محسوس أو ما هو آسر يأخذ بالألباب أو ما هو شاذ أو ما هو طريف ويخلق شعوراً بالغرابة والخيال والطرافة .

الخط المستقيم : ويعبر عن القوة والصرامة والتمسك بالشكليات والقسوة والبساطة والانتظام .

الخط المنحنى : ويعبر عن الألفة والمودة والسماحة والحرية والرشاقة والمرونة والشعور بالارتياح .

الخط المتقطع : ويعبر عن البعد عن الرسميات وعدم الانتظام .

الكتلة mass :

تختص الكتلة بالوزن الظاهرى وليس بالوزن الحقيقى لجسم أو لفرد أو لمجموعة من الأفراد . ويمكن زيادة الوزن الظاهرى للشخص بإعطائه مصدرا من مصادر التأكيد كما سيجىء ذكر ذلك فيما بعد .

الكتلة الواحدة قد تتعدد أشكالها .

كما أن الشكل الواحد قد يختلف ثقله فقطعة النقود وقطعة رخام المائدة كلاهما مستدير ولكن الكتلة مختلفة .

والإحساس الذى تثيره الكتلة هو الخفة أو الثقل .

الكتلة الصغيرة أو المجموعة الصغيرة تعبر عن الخفة والظرف والرقة

والسحر .

والكتلة الصغيرة المتماسكة تعطى شعورا بالصلابة والقوة والعزيمة .

والكتلة المتفككة توحى بالضعف والتردد والسلبية .

والكتلة الضخمة أو الجموع الضخمة تعطى إحساسا بالثقل و القسوة والعبوس والقوة والبأس والظلم والتهديد .

إلا أن **كتلة الصخور الضخمة** تحمى من يقف فوقها وبالتالى تثير إحساساً بالأمن .. وإذا وضعت الكتلة الضخمة على مستويات مرتفعة " كما فى الكهوف " .. فإنها تولد إحساساً بالضغط .

الشكل .. Form :

يمكن اعتبار الشكل مكونا من الخط والكتلة .. فالشكل هو نمط صورة المنصة أى الحالة التى يُرتب بها الممثلون ليكونوا الصورة .

وقد يكون الشكل مربعا أو مستطيلا أو بيضاويا أو مستديرا أو مسدس الشكل .. إلخ .

لا يحتاج الشكل إلى اهتمام فى المشاهد التى تضم اثنين أو ثلاثة ولكن تبرز قيمة وأهمية الشكل فى مشاهد المجاميع .

الشكل المتناسق أو المنتظم أو المتكرر	: ويعبر عن الرسمية والتصنع والبرود والصلابة
الشكل غير المنتظم	: ويعبر عن العشوائية والواقعية والحرية
الشكل العميق (المتعدد المسطحات)	: ويعبر عن الدفء والثراء والاسترخاء والنضج
الشكل الضحل (السطحى) أى (ذو السطح الواحد)	: ويعبر عن الغرابة والتصنع والضحالة .

الشكل المتماسك : ويعبر عن الدفء والقوة والبأس

الشكل المنتشر : ويعبر عن اللامبالاة والفردية والتحدى

اللون .. والضوء .. Color And Light :

وذلك بتغير الألوان وشدة الضوء أو انخفاضه ..

ولكن يجب ألا يكون الاستخدام واضحا أو صارخا (إلا إذا كان ذلك متعمداً لأسباب درامية) حتى لا يفقد المصدر تأثيره الفعال أو يبدو الإخراج فى صورة بدائية فجة .

- الألوان الزاهية الحمراء والصفراء تبعث المرح والدفء والبهجة .
- الألوان الزاهية الزرقاء والخضراء لها خصائص التعادل والسلبية وعدم الاستقرار
- الألوان القاتمة الزرقاء والبنية والرمادية لها خصائص الكآبة والعبوس والتشاؤم والخطر .

ولكن يجب أن نلاحظ أن - اللون الاحمر يشير إلى الخطر والدم والثورة ولكنه قد يشير أيضاً إلى البذخ والترف وحياة القصور كما قد يوحى بالدفء والبهجة ولذلك يجب أن يكون اللون مصحوباً بالرموز الأخرى لكى يخلق العاطفة المطلوبة .

عندما تتشابه عناصر التكوين (الخط والكتلة والشكل واللون) فى صورة مسرحية يقال إنها متجانسة فمثلاً مجموعة ملابس من مختلف درجات اللون الأخضر تعتبر متجانسة أما العناصر التى بينها اختلاف صارخ كالأحمر والأخضر أو الخطوط المنحنية والمستقيمة فتولد تأثيراً بالتضاد . ودرجة التضاد فى الصورة المسرحية تتعادل دائماً مع درجة الصراع فى المشهد .

عناصر التكوين

التأكيد - الثبات - التتابع - التوازن

أ - التأكيد .. Emphasis

ظريا يوجد نوعان من الانتباه :

الانتباه الإرادى مثل انتباه الطالب إلى كتابه عند دراسته له .

الانتباه اللاإرادى الذى يثيره تلقائياً مؤثر خارجى قوى .

والمخرج فى السينيما باختياره للقطة ما (بحجمها وزاويتها وإضائتها والشخصيات التى تتحرك داخلها) يحدد ما يريد أن يشاهده المتفرج .

أما المسرح فإنه يتضمن عدداً من الأشياء التى تحدث فى وقت واحد .. وواجب المخرج هنا أن يوجد المثير اللازم لجذب انتباه المتفرج اللا إرادى نحو الموقع الصحيح أو الشخصية الصحيحة فى الوقت المناسب .. وهذا ما نعبر عنه بكلمة التأكيد .

ويمكن أن توجد عدة درجات من التأكيد فى نفس الوقت .. وعلى المخرج أن يعرف الأهمية النسبية لمختلف العناصر وتأكيد كل منها بالدرجة المناسبة ..

كما قد تختلف هذه الأهمية بالنسبة لعنصر ما من لحظة إلى أخرى فيثير الانتباه اللاإرادى عند المتفرج فى اللحظة الأولى ويشتت انتباهه بدرجة ما فى اللحظة الثانية ..

وقد يلجأ المخرج إلى نوع من التشتت المقصود ليحقق غرضاً معيناً كما فى لحظات الموت التى يسوء المتفرج أن يشاهدها .

مصادر التأكيد

ويتم الحصول على التأكيد من خلال :

١ ـ وضع الجسم فى مناطق المسرح .. Body Areas Position

شمال أعلى	وسط أعلى	يمين أعلى
شمال أسفل	وسط أسفل	يمين أسفل

شمال أعلى	وسط شمال أعلى	وسط أعلى	وسط يمين أعلى	يمين أعلى
شمال أسفل	وسط شمال أسفل	وسط أسفل	وسط يمين أسفل	يمين أسفل

شمال أعلى	وسط شمال أعلى	وسط أعلى	وسط يمين أعلى	يمين أعلى
شمال وسط	وسط شمال وسط	وسط وسط	وسط يمين وسط	يمين وسط
شمال أسفل	وسط شمال أسفل	وسط أسفل	وسط يمين أسفل	يمين أسفل

* تقسيم خشبة المسرح إلى مناطق متساوية بواسطة خطوط وهمية إلى ستة مناطق أو عشرة أو خمسة عشر .. حسب حجم الخشبة .

* اليمين واليسار هما يمين ويسار الممثل ويمكن الاتفاق على العكس .

إن منطقة اليمين أقوى من منطقة اليسار لأن العين قد تعودت على القراءة من اليسار إلى اليمين (باللغة الإفرنجية) فهي تجد سهولة في متابعة الشخص

الداخل من اليمين إلى اليسار بينما تجد مقاومة فى متابعته عند دخوله من اليسار إلى اليمين .

ويمكن ترتيب مناطق القوة تنازلياً هكذا :

أسفل وسط ـ أعلى وسط

أسفل يمين ـ أسفل يسار

أعلى يمين ـ أعلى يسار

وبنفس هذا المنطق يكون العكس صحيحاً بالنسبة لقارئى العربية فتصبح منطقة اليسار أقوى من منطقة اليمين .

يمين	وسط	يسار
أعلى ٥	أعلى ٢	أعلى ٦
يمين أسفل ٣	وسط أسفل ١	يسار أسفل ٤

ولكن هذه الحقيقة تصدق فقط متى كانت عوامل التأكيد الأخرى محايدة .. الأمر الذى لا يحدث أبداً .. والواقع أن موضوع القوة فى وضع اليسار أو اليمين يتوقف على الشخصية ذاتها وعلى الموقف الدرامى وعلى عوامل التأكيد الأخرى بالإضافة إلى عوامل الموسيقى والمؤثرات الصوتية والضوئية التى تلعب دورها الهام فى تأكيد الممثل أيا كان وضعه على خشبة المسرح أو دخوله أو تواجده فى مناطق اليسار أو اليمين .

٢ ـ وضع الجسم بالنسبة للمتفرج :

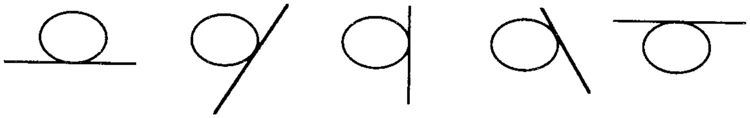
١ ـ وضع المواجهة الكاملة . Full Front

٢ ـ وضع الترواكار ٣/٤ Three Quarters Front

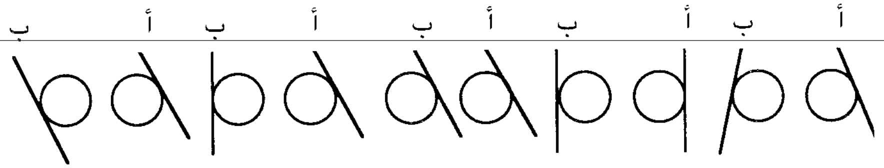
٣ ـ وضع البروفيل ١/٢ Profile

٤ ـ وضع الربع ١/٤ Three Quarters Back

٥ ـ وضع المواجهة الكاملة بالظهر . Full Back



٣ - وضع الجسم بالنسبة للممثلين الآخرين :



١ - وضع متساوى القوى ٣/٤ بالنسبة للمتفرج و ٣/٤ بالنسبة للممثل .

٢ - وضع متساوى القوى بروفيل بالنسبة للمتفرج وبروفيل بالنسبة للممثل .

٣ - وضع (أ) أعلى المسرح شخصية مسيطرة .

وضع (ب) أسفل المسرح مواجهة للجمهور وظهره للممثل (رد فعل) .

٤ - وضع (أ) أعلى المسرح شخصية مسيطرة .

وضع (ب) أسفل المسرح بروفيل للجمهور وللممثل شخصية ضعيفة

٥ - وضع (أ) أعلى المسرح شخصية مسيطرة .

وضع (ب) أسفل المسرح ١/٤ للجمهور و ٣/٤ للممثل . شخصية أكثر ضعفا .

٤ - علاقة الجسم بالملحقات المسرحية :

مثل المراوح والشيلان والمناديل والأكواب والورق وأدوات الحياكة والزهور والكتب والعصى وحقائب اليد والسجائر والغلايين والسلاسل والمسدسات والتليفون .

ويلجأ اليها الممثل فى الأغرض التالية :

* إثراء معالم الشخصية الخارجية .

* من أجل موقف ضاحك .

* ترتبط أحيانا بحبكة المسرحية . وعلى الممثل أن يراعى المحاذير الآتية :

* عدم المبالغة أى ألا تتجاوز حدود نسبتها القيمية للمشهد .

* مراعاة عدم تشتيت الانتباه البصرى أو السمعى .. تحريك مروحة يجذب بصر المتفرج .. خرفشة ورقة يشتت الانتباه السمعى .

* عدم الإضرار بإيقاع المشهد .. إن اشعال سيجارة أو صب الماء فى كوب يوقف تدفق الجمل .. فيجب مراعاة التوقيت السليم .

٥ - **المسطح** : يكون الممثل أسفل المسرح أقوى منه فى أعلى المسرح .

٦ - **المستوى .. Level**

يكون الممثل أقوى كلما كان المستوى أعلى كالآتى :

الرقاد على الأرض .. الجلوس على الأرض .. الجلوس على مقعد .. الجلوس على ذراع مقعد .. الوقوف .. الوقوف فوق درجة سلم .. درجتين .. ثلاثة .. البراتيكابلات .

٧ - **التناقض (التضاد) .. Contrast**

- إذا وقف جميع الممثلين وظل أحدهم جالسا .. كان هذا الأخير هو الأقوى تأكيدا ، بالرغم من أنه يعتبر فى موقف ضعيف من ناحية المستوى

- إذا اصطف جميع الممثلين على المنصة ووجوههم متجهة تماماً إلى المشاهدين عدا واحدا يدير ظهره إليهم كان هذا الممثل هو المؤكد برغم وضع جسمه الضعيف .

إذا تحرك جميع الممثلين على المسرح ما عدا واحداً ظل ساكنا كان هو الشخص المؤكد .

اللون أيضاً عامل من عوامل التناقض .. فى المشهد الذى يرتدى فيه الممثلون ثياباً زاهية ماعدا ممثلاً يرتدى زياً قاتماً يصبح ذلك الأخير هو المؤكد .

٨ - **الفراغ (الفضاء - المسافة) .. Space**

يقصد به الفراغ الموجود حول الممثل ويتم ذلك بترك مسافة أكبر حوله بالقياس إلى الفراغ الموجود حول الشخصيات الأخرى أو عن طريق فصله تماماً عن باقى الشخصيات .

٩ - **التكرار .. Repetition**

ويتألف عادة من تكرار خط .

الخط الرأسى لجسم ممثل واقف يتكرر فى الخطوط الرأسية لباب عال أو آرك يقف فيه .

كما قد يكتسب التأكيد من مقعد عال أو عرش مرتفع يجلس فوقه الممثل أو يقف الى جانبه ..

وقد يؤكد الممثل بواسطة الممثلين الآخرين المصطفين خلفه بحيث يكررون الخط السائد له بشرط ترك مسافة (فضاء) تفصل بينه وبين الممثلين المؤكدين له - (الملك ورجال البلاط) ..

وكلما زاد عدد الشخصيات الخلفية زاد التأكيد .

وإذا أراد المخرج أن يردد صدى هذا المشهد فى مشاهد أخرى ليؤكد على حقيقة ما ، عليه أن يكرر نفس التشكيل والحركة .

كما يلجأ المخرج أيضاً إلى التكرار عند خلق تأثير كوميدى .

١٠ - **الديكور والأثاث :**

سنناقش هذا العنصر عند معالجة الفصل الخاص بالمخرج وعناصر التشكيل .

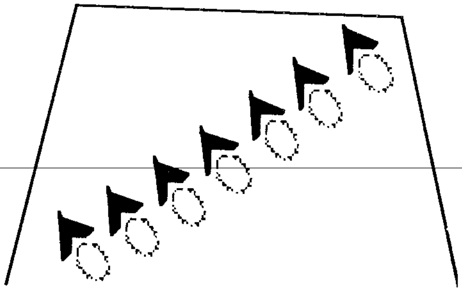
١١ - **التركيز البؤرى .. Focus**

ويتألف من ترتيب شتى عناصر التكوين الفنى بحيث تتركز العين على نقطة واحدة ويمكن إنجاز هذا : ١ - إما بخط حقيقى

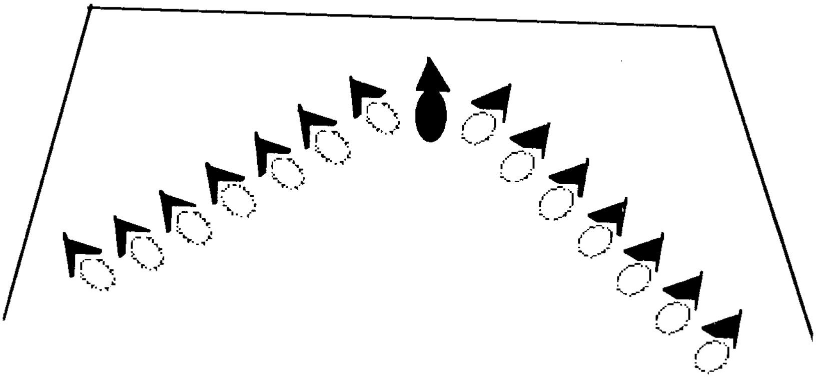
٢ - وإما بخط بصرى

١ - **التركيز بخط حقيقى**

- **وقد يكون بصف واحد** من الممثلين يبدأ من المنطقة الأمامية اليمنى الى المنطقة الخلفية اليسرى أو العكس بحيث يكون الشخص المراد تأكيده عند النقطة التى تقف العين عندها (فى طرف الصف ناحية خلفية المنصة)



- **وقد يكون بصفين** من الممثلين يبدأ كل منهما من أحد جوانب المنصة ويجتمعان عند الشخص المراد تأكيده



- **وقد يكون بطريقة المثلث** .. ويمكن تنويع المثلث كالآتى :

أ - تغيير الحجم .

ب - تغيير الشكل (تغيير طول الأضلاع وتغيير الزوايا)

جـ - تغيير الوضع فى المناطق المختلفة .

د - تغيير وضع القاعدة بحيث تصبح أعلى المسرح .

هـ - استخدام المستويات .

و - فى حالة وجود أكثر من ثلاثة أشخاص يمكن تشكيل عدة مثلثات متداخلة .

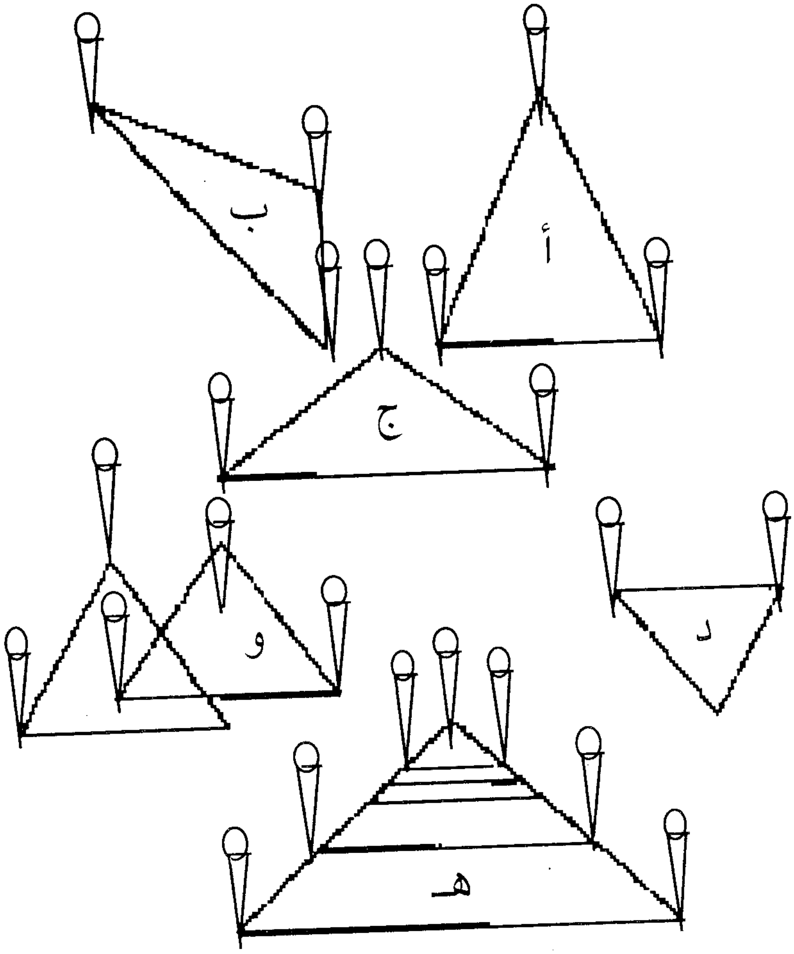
٢ - التركيز بخط بصرى :

وذلك بجعل الممثلين الواقفين على المنصة يوجهون التفاتهم إلى الممثل المراد تأكيده..

وقد تؤدى هذه الطريقة إلى الإحساس بالوتيرة الواحدة إذا استعملت بكثرة .

وفى هذه الحالة يجب استعمال التركيز المضاد قدر الإمكان Counter Focus وذلك بجعل بعض الممثلين يركزون التفاتهم على ممثلين آخرين غير مؤكدين ويركز هؤلاء بدورهم التفاتهم حول الممثل أو الممثلين المراد تأكيدهم .

وبالطبع يجب إعداد الدوافع الكافية لتغيير الالتفات هذا .



القيم المزاجية فى المناطق والمسطحات والمستويات :

لا تحتوى المناطق والمسطحات والمستويات فقط على قيم خاصة من حيث القوة والضعف وإنما تحتوى أيضاً على قيم مزاجية كذلك .

١ ـ المناطق :

منطقة أسفل وسط : توحى بالصلابة ـ الكثافة ـ الخشونة ـ الأزمة فى قوتها القصوى وتصلح لمشاهد الشجار ـ العراك ـ الذرى .

منطقة أعلى وسط : وتوحى بالنبل والسمو والثبات .

وتصلح لمشاهد السيطرة والرسميات والملوكية كما تصلح للمشاهد الرومانسية .

منطقة أسفل يمين : وتوحى بالدفء والصداقة والمودة .

وتصلح لمشاهد الحب الودية والزيارات الغير رسمية .

منطقة أسفل يسار : وتوحى ببعض الدفء وبقليل من الود .

وتصلح لمشاهد الحب العرضى والزيارات الرسمية وشئون الأعمال والتجارة

منطقة أعلى يمين : وتوحى بالبعد (المسافة) والخيال .

و تصلح للمشاهد الرومانسية .

منطقة أعلى يسار : وتوحى باللانهائية والأشباح والأطياف

وتصلح للمشاهد الخارقة للطبيعة كما تصلح للمشاهد التى تكمل خلفية المسرح

٢ ـ المسطحات :

أسفل المسرح : وتصلح .. للمشاهد العاطفية والوجدانية

أعلى المسرح : للمشاهد التى تعطى خلفية المسرحية وقوامها الأساسى مشاهد الشخصيات الثانوية ولكنها تشكل فعلا فى

المسرحية .

مشاهد العنف الجسمانى مثل إطلاق النار والطعن

مشاهد الأحلام واستحضار الموتى والأشباح والمشاهد الخارقة

٣ - **المستويات** :

يمكن مطابقة مستوى الممثل باللحظة الوجدانية للشخصية ، فالشخصية الوضيعة توضع فى مستوى منخفض والشخصية السامية فى مستوى عال .

وفى إحدى العروض المسرحية لأوديب ملكا كان الاستعمال المتغير للمستوى يتطابق مع الخط البيانى لسقوط الملك .

أنواع التأكيد :

* التأكيد المباشر (شخصية واحدة)
* التأكيد الثنائى .
* التأكيد المتعدد Multiple Emphasis
* التأكيد الثانوى (شخصية ثانوية أو قطعة اكسسوار لها أهمية خاصة فى لحظة معينة) .
* التأكيد لما هو خارج المنصة
  - المناداة على شخصية بالخارج .
  - الوصف من خلال الشباك أو الباب ويكون هذا أو ذاك هو رأس المثلث .
* التأكيد للشخصية الهامة الداخلة .

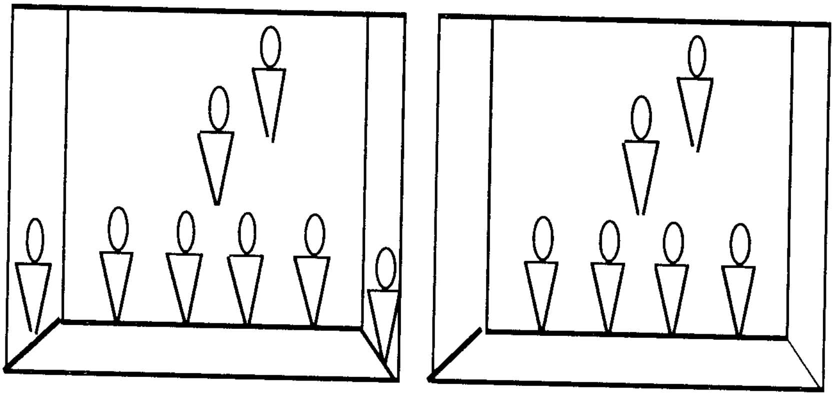
ملاحظة حول عناصر التأكيد

ليست عناصر التأكيد مطلقة ، إنها صحيحة فقط طالما كانت جميع العوامل الأخرى محايدة ، فمثلا الشخصية التى تقف فى وضع جسدى ضعيف يمكن أن تحصل على تأكيد أقوى باستخدام الوسائل الأخرى لمصادر التأكيد .

الثبات .. Stability

إذا خطب قائد ، وهو واقف فى المنطقة الخلفية الوسطى ، فى مجموعة من الناس فإنهم يميلون إلى أن يتجمعوا حوله وبالقرب منه بقدر الإمكان .

وإذا كان المنظر عبارة عن مقهى بار ، ووضع البار فى المنطقة الخلفية الوسطى فإن الرواد يتجمعون حول البار .



فى هاتين الحالتين نقول إن المنصة فقدت استقرارها أو ثباتها لأنها تميل إلى التقهقر ، أو بمعنى آخر فإن الصورة تنكمش

والصورة المفتقرة إلى الثبات تبدو عائمة إلى الخارج وكأنها تطير فى الفضاء ، ويبقى شعور واضح بالنفور عند النظر إليها .

يتحقق الاستقرار بتقصير الأطراف الخارجية القريبة من المشاهدين .. ويتم ذلك بإيجاد ثقل من شخص أو شخصين أو عدة أشخاص فى يمين المنطقة السفلى أو فى يسارها أو فى كليهما .

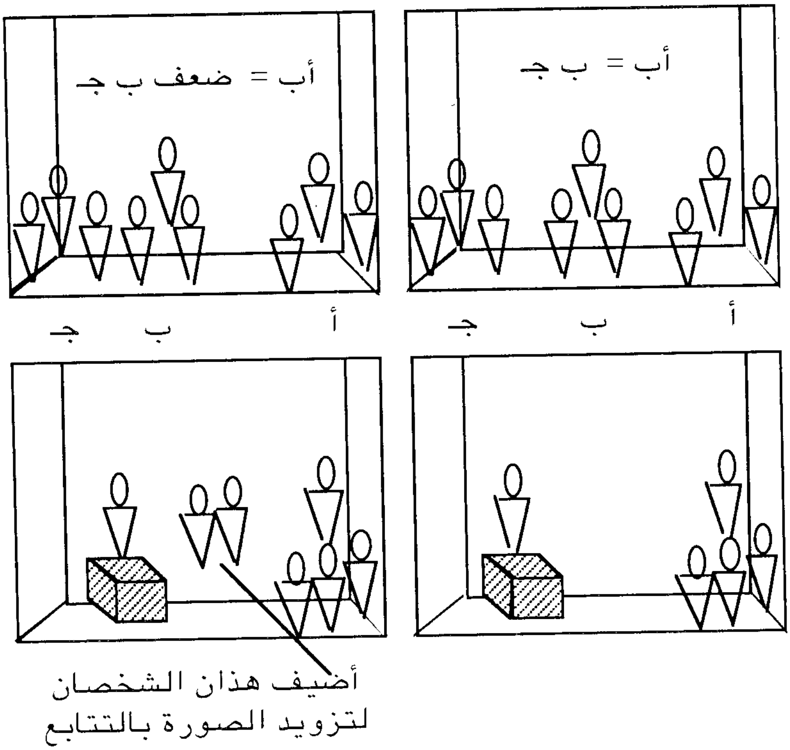
وكلما زاد الثقل فى أعلى المنصة تدعو الحاجة إلى عدد أكثر من الأشخاص فى المنطقتين اليمنى واليسرى من أسفل المنصة .

جـ - التتابع ..

التتابع هو ربط الوحدات سويا على خشبة المسرح بواسطة المسافة .

هذه المسافة لابد أن تكون ذات تواتر منتظم أو ظهور متكرر لقدر من تلك المسافة .

التتابع هو إيقاع في التكوين .. إيقاع في المسافات الفاصلة بين الأشخاص أو المجموعات على خشبة المسرح .



التوازن .. Balance

أ - المادى

ومعناه الحرفى وزن ضد وزن

تخيل ثقلا يقابل ثقلاً بحيث تكون منصة المسرح ميزاناً كبيراً محور ارتكازه فى أى نقطة على خط وهمى يقسمه إلى جزئين متساويين يميناً ويساراً والقانون هو :

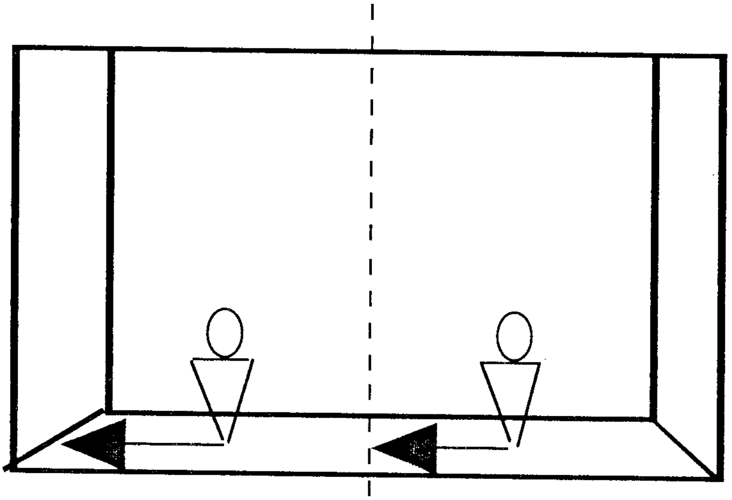
الكتلة × طول الذراع = المقاومة × طول الذراع

والتوازن المتناسق هو : تجمع متساو تماماً على جانبى الخط الوهمى وعلى بعد متساو منه .

والتوازن غير المتناسق : يصير إذا وضع شخص على مسافة معينة من الجدار الجانبى للمنصة فإنه يوازن شخصاً آخر فى الناحية المقابلة من خط الوسط على نفس البعد من المركز .

ملاحظتان :

١ - إذا كان التوازن يتعلق بمجموعتين فيجب أن نلاحظ أن ثقل المجموعة لا يساوى المجموع الكلى لأجزائها المكونة لها أى أن ثقل سبعة اشخاص لا يوازى ثقل سبعة أمثال الشخص الواحد .



فى مجموعة من ثلاثة أشخاص فإن الثقل المضاف يقل مع كل شخص يزيد حتى إذا صار العدد سبعة فإن الثقل لا يزيد مادياً .

٢ - إن شخصا واحدا على أحد جانبى المنصة قد يوازن جمعا بأكمله على جانبها الآخر إذا وقف هذا الشخص على مسافة كافية من محور الارتكاز .

ب - **الجمالى** : هو تحقيق الاتزان فى التكوين المسرحى لقوة (ثقل) الوحدة التأكيدية .

وثقل الوحدة التأكيدية عبارة عن درجة القوة التى أحدثتها عوامل التأكيد المختلفة .. أى أننا نستطيع أن نوازن شخصا مؤكدا أمام شخص أو مجموعة أشخاص غير مؤكدين بنفس الوسيلة إذا استطعنا أن نؤكده بوسائل تأكيد أخرى ، لأن هذه الوسائل الأخرى تضيف إليه وزنا (ثقلا) .. فهناك " وزن " فى الفراغ ، وهناك "وزن " فى المستوى وهناك " وزن " فى وضع الجسم ، وفى التناقض فى الألوان .. إلخ ..

ويمكن استخدام التأكيد المكتسب بهذه الطريقة لإحداث توازن جمال فنى ضد وزن ظاهرى أعظم موضوع على الجانب الآخر من المنصة .

II - التصوير التخيلى .. Picturization

التصوير التخيلى هو التمثيل البصرى لكل لحظة من لحظات المسرحية وذلك بوضع الشخصيات فى مواضع بحيث توحى بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض دون استخدام الحوار أو الحركة .

فإذا كان التكوين هو الاختيار والتنسيق (التنظيم وإعادة الترتيب) هو (التكنيك - الشكل) فإن التصوير التخيلى هو تجسيد معنى أو فكر أو موضوع المؤلف فى مجموعه (الفكر - المضمون) ..

و ينبغى فى أى فن أن يرتبط التصوير والتكنيك كلاهما ، ويكون التكوين معبرا عن الإحساس أو المزاج الذى ينطوى عليه التصوير .

ولكى يستطيع المخرج أن يعبر عن التصوير فينبغى أن يفهم معنى كل لحظة من المسرحية .. واللحظة جزء من المشهد .. والمشهد هو أصغر تقسيمات المسرحية .

المشهـد

و يعنى : كل الأحاديث منذ دخول الشخصية حتى خروجها .. أو دخول أو خروج شخصية أخرى .

وقد استخدم تعبير " المشهد " بهذا " المعنى " فى القرن ١٧ م بفرنسا ولذلك سموه بالمشهد الفرنسى .

وقد أسقط هذا التعريف فى المسرح المعاصر لعدم جدواه واستبدل به التعريف الآتى :

" مادة متتابعة تدور حول هدف واحد محدد لشخصية محددة " ووفقا لهذا المعنى يبنى المشهد على حدث واحد .. على إنهاء لمجهود يسير نحو هدف .. على ذروة صغيرة .

ولكن قد يحدث أن تترك نهاية المشهد الهدف دون أن يكتمل ويستمر الموقف بصورة أو بأخرى متحرجا عبر المشهد القادم أو المشاهد القادمة .

وأيضا .. وفقا لهذا المعنى .. يكون لكل مشهد وظيفة درامية .

أنواع المشاهد :

١ - مشاهد الفعل العرضى .. Expository Scenes

تقع هذه المشاهد عادة قرب بداية المسرحية وهى لا تنتمى للفعل الرئيسى ولكنها مشاهد الجو العام وتقديم الشخصيات .. وبما أنها لا تحتوى على صراع أو تحتوى على قليل منه فهى أصلا ساكنة فى طبيعتها .

فى المسرحية الكلاسيكية كانت مثل هذه المشاهد تحدث بين الخدم والأتباع يناقشون

فيما بينهم مشاكل ساداتهم ويفضحون عيوبهم .. أو كانت تحدث بين الشخصية وتابعها :

مشهد أورست - بيلاد .. فى مسرحية إلكترا سوفوكليس

مشهد هوراشيو - الحرس .. فى مسرحية هملت شكسبير

بينما يحاول المؤلفون المحدثون أن يبدأوا بالصراع منذ الوهلة الأولى ويبثوا مثل هذه المشاهد على مدى المسرحية كلها

ولأن هذه المشاهد تكون خالية من الصراع يطلق عليها أحيانا المشاهد المتوازية .

٢ - المشاهد التى تقدم خلفية المسرحية .. Atmospheric Scenes

وهى المشاهد التى تحدد مكان المسرحية وطبيعته والزمن الذى يجرى فيه الفعل :

مشهد على جسر حيث حركة الناس المستمرة .

غرفة الانتظار فى عيادة طبيب أو مستشفى (مرضى .. ممرضون .. زوار)

مطعم - ظهر سفينة - محكمة .

٣ - مشاهد تكوين القصة أو مشاهد الفعل .. Action Scenes

وهى المشاهد التى تجعل القصة تنمو وتتطور .. إذ أنها المشاهد التى تظهر علاقة شخصية أساسية بغيرها وتوضح وتؤكد الصراع بين الشخصيات المختلفة .

ونعدد مثلا بعض هذه المشاهد فى مسرحية مكبث :

أول لقاء بين ما كبث وزوجته - المشهد الذى يقرر فيه قتل الملك .

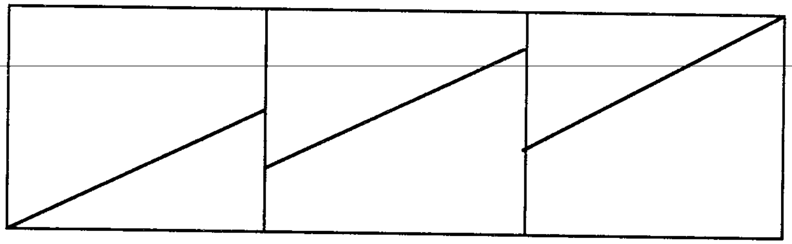
المشهد الذى اكتشف فيه جثة الملك .

المشهد الذى يكلف فيه ماكبث القاتلين باغتيال بانكو .

منظر شبح بانكو .

والمسرحية الجيدة البناء تراعى أن يميل مستوى التوتر الدرامى إلى التزايد من مشهد إلى آخر حتى الوصول إلى مشهد من مشاهد الذرى .. ولكنه فى نفس الوقت يجب ألا يتعدى حدود نفسه

أى لا يصل الى مستوى من التوتر الدرامى أعلى من المطلوب واقعيا وإلا تأثرت المشاهد التالية وتبدو مجهدة وعديمة الحيوية .



٤ ـ مشاهد الذرى .. Climatic Scenes

فى بعض المسرحيات لا يوجد غير مشهد ذروة واحد ، قرب النهاية ، وبنية المسرحية كلها متجهة نحوه ويطلق عليه المشهد الإجبارى .... Obligatory Scene

مشهد المواجهة بين ماكبث وماكدوف فى ماكبث .

مشهد المواجهة بين هملت والملك فى هملت .

وفى البعض الآخر تحتوى المسرحية على عدة ذرى صغيرة قبل الذروة العظمى وتحدث هذه الذرى عادة قرب نهايات الفصول .

٥ ـ مشاهد التشويق أو الإثارة .. Suspense Scenes

قد يدخل المؤلف مشهدا ساكنا بعد أحد مشاهد الفعل وقبل مشهد الذروة وهو لا يحتوى على معلومات أساسية ولا على أى فعل درامى .

ويكون الغرض من هذا المشهد المحافظة على التشويق الذى أثير أو زيادته أو تأخير ظهور التفاصيل التى يخمن المشاهدون أنها وشيكة الحدوث .

فى الفصل الأخير من ماكبث يقدم الطبيب تقريرا لماكبث عن صحة ليدى ماكبث .. يجب أن يحرص المخرج على توقيت هذا المشهد توقيتا دقيقا فلا يصبح أقل مما ينبغى فيفقد الغرض من وجوده أو اكثر مما ينبغى فيبعث الملل فى المشاهدين .

٦ ـ مشاهد تهدئة التوتر .. Drop Scenes

وغرضه تخفيف حدة التوتر بعد أحد مشاهد الفعل أو أحد مشاهد الذروة .

مشهد البواب بعد مقتل دانكان فى مسرحية ماكبث .

ويتبع المخرج خمسة مراحل فى عملية التصوير التخيلى (الخلق الفنى) :

١ ـ العنوان : لقاء ـ اعتراف ـ زيارة رسمية ـ غرام ـ عفو ـ شك .

٢ ـ تحديد المزاج النفسى المراد بعثه فى نفس المتفرج .

القلق ـ التوتر ـ الهدوء ـ الغضب .

٣ ـ تحديد الوسائل التكنيكية التى تعبر عن هذا المزاج .

(التكوين بعناصره المختلفة)

٤ ـ تحديد المكان والزمان

وصفات الشخصية الاجتماعية والجسدية والنفسية .

والعلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى .

والموقف الحادث بينهم .

وأسباب الصراع التى أدت الى هذا الموقف .

٥ ـ وضع الشخصيات على المنصة بما يتلائم مع الحالة الوجدانية والذهنية بالنسبة لبعضهم البعض .

ووضع الشخصيات على المنصة ـ كما فى الحياة ـ بالنسبة لبعضها البعض يوحى بمعان مختلفة :

الأشخاص الذين يربط بينهم الحب	يبقون معا قريبين
من يكره أو يمقت الآخرين	يبقى متباعدا
من يحتقر الآخرين	يدير كتفيه له
من يتبوء مكانة سامية	يبقى بعيدا عمن هو أقل منه منزلة

المنتصر	يقف منتصب القامة
المهزوم	يقف منكس الرأس محنى الكتفين
من يشعر بالعطف على شخص ما	يفرض عليه حمايته فيحتويه
من يخاف شخصا ما	ينكمش بعيدا عنه

و هكذا ...... إلخ

الصورة المتحركة

بعد أن انتهينا من مناقشة الصورة المجمدة أو الساكنة .. Frozen Or Static Picture

نناقش الآن الصورة فى حالة الفعل . وتشمل لحظات التصوير فى مظاهرها الدائمة التغير .

تسمى عملية اختيار الأماكن التى يتحرك إليها الممثلون وعدد المرات التى يتحركون فيها ..

رسم الحركة المسرحية .. أو .. الأداء الجسدى على خشبة المسرح .

ويقف بعض المخرجين المبتدئين حيارى أمام رسم الحركة المسرحية .

فالبعض منهم لا يستطيعون أن يجدوا أسبابا تبرر حركة الممثلين .

والبعض الآخر يجعل الممثلين يتحركون هنا وهناك بلا هدف سوى الإبقاء على المشهد من وجهة نظرهم مشبعا بالحيوية .

فأما النوع الأول فعليه أن ينمى قدراته على الملاحظة لأن الحركة هى الحياة ..

وأما النوع الثانى فعليه أن يدرك أن الحركة التى بلا هدف تشتت الانتباه وتحدث البلبلة .

ولكى يصل هؤلاء وأولئك إلى رسم الحركة الصحيحة ينبغى عليهم أن يحاولوا

العثور على الحياة التى يتضمنها النص وأن يربطوها بالحياة التى يشاهدونها كل يوم من حولهم .

هذه المحاولة تحتوى داخلها على وفرة فى الحركة يجسدون بها خارجيا ما يريدون تحقيقه ، وتصبح المشكلة الحقيقية هنا .. ما هى الحركة التى ينتخبونها من بين هذه الوفرة فى الحركة لكى تكشف بدقة متناهية عن الحركة الصحيحة ؟ .. أى أن المشكلة هى الاقتصاد فى الحركة لا قلة مصادرها .. إن الدقة والاقتصاد هما الفضيلتان المرغوب فيهما عند رسم الحركة المسرحية .

كيف يصل المخرج الى رسم الحركة المسرحية الصحيحة ؟

إن الممثل الذى ينطق كلمات النص دون أن يفهم معنى هذه الكلمات لا يثير اهتمام المتفرج على الإطلاق .. وليس المعنى المقصود هو مجرد الكلمات البديلة فى القاموس التى تشرح هذا المعنى .. وإنما المعنى الحقيقى هو ما أطلق عليه ستانيسلافسكى ما وراء النص ...

فمثلا قد تعنى كلمة " الحب " .

هدهدة طفل : (قد تكون الحركة مرجحة اليدين يمينا ويسارا كمن يهدهد مهد طفل)

عناقا ملتهبا : (قد تكون الحركة اندفاعا نحو الحبيب واعتصاره بيديه)

عاطفة نحو الأم : (وقد تكون الحركة اتجاها رقيقا نحو الأم وتقبيل جبهتها وأخذها من يديها وإجلاسها على أريكة)

فرحة بشىء جميل أو رضا عن منصب .

(وقد تكون الحركة مجرد ابتسامة رقيقة تنم عن السعادة ثم الجلوس فى استرخاء على فوتيل)

نوع من التصوف : (وقد تكون الحركة أداء لبعض أشكال العبادة)

ونضرب مثلا آخر بجملة " **السلام عليكم** " .. فقد يكون معناها الحقيقى :

تحية من الشخصية " أ " الى الشخصية " ب " .

وتكون الحركة اتجاها من الشخصيتين نحو بعضهما البعض والتصافح بالأيدى ..

أو أخرج من هنا :

وقد تكون الحركة اندفاعا من الشخصية " أ " نحو الشخصية " ب " وإشارة بالذراع الى مكان الخروج ، ويستتبع ذلك حركة أخرى تقوم بها الشخصية " ب " .. كرد فعل .. ويتوقف رد الفعل هذا على طبيعة الشخصية " ب " وعلاقتها بالشخصية " أ " فقد تكون الحركة خفض العينين إلى الأرض والتقهقر خطوتين إلى الوراء والخروج فى هدوء أو فى ذعر أو فى حزن .. وقد تكون الحركة رفضا لهذا الطرد وتحديا يصل إلى التشابك ..

ونضرب مثلا ثالثا :

إن ظهور نحلة فى فصل من فصول الدراسة تثير ردود فعل مختلفة عند الطلبة الجالسين وبالتالى حركات مختلفة .

بعض الطلبة ينكمش خوفا ويصرخ .

الآخرون يتابعون هذه الحشرة بعيونهم .

البعض الآخر يبتسم بينما يتظاهر بتركيز انتباهه على المحاضرة .

ومنهم من يهرب .

ومنهم من يحاول إمساك النحلة .

وذلك وفقا للمعنى الذى تثيره النحلة عند كل منهم .

ومجمل القول أن المعنى الحقيقى للكلمة يتضمن لونا من ألوان الاستجابة العضلية أى أن المعنى الحقيقى أو ماوراء النص هو الذى يحدد الحركة الصحيحة .

المنابع الرئيسية للحركة :

I ـ الحركة كرد فعل (استجابة) بالنسبة لمثير

II ـ الحركة للتعبير عن قصة المسرحية ككل وفى كل مشهد على حدة .

III ـ الحركة لتصوير الشخصيات .

IV ـ الحركة فى علاقتها بالملحقات المسرحية والملابس والأثاث .

V ـ الحركة للتعبير عن المكان والزمان والجو العام للمسرحية .

VI ـ الحركة لأسباب جمالية .

VII ـ الحركة والحوار .

I ـ الحركة كرد فعل (استجابة) بالنسبة لمثير :

وقد يكون هذا المثير تليفونا أو جرس باب أومسئولية أو رغبة أوفكرة أوذكرى أودخول صديق أو عدو أو رؤية شيء جميل أو قبيح .. ويولد هذا المثير مهما كانت طبيعته رد فعل معين .

رد الفعل إذن هو كل ما يحركه المثير فى الإنسان ليفعله فى الوقت والمكان المحددين.

وهناك ثلاثة أنواع من ردود الفعل بالنسبة للمثيرات :

أ ـ ردود فعل فى اتجاه المثيرات .

ب ـ ردود فعل ضد المثيرات .

جـ ـ ردود فعل بعيدا عن المثيرات .

ردود فعل فى اتجاه المثيرات :

هى الحركة فى اتجاه المثيرلتستحوذ عليه وتتملكه أو ليحيطك أو لتحس بالانتماء إليه. الاستحواذ والتملك كما فى الأكل والتشبث بشيء والعناق .. والأحتواء والرغبة فى الانتماء كما فى سلوك الابن مع أمه أو العاشقة مع حبيبها .. إنها الرغبة فى أن تدس نفسك فى إنسان آخر من أجل الإحساس بالأمان والدفء .

ردود فعل ضد المثيرات :

وغرضها أن تدمر أو تلغى هذا المثير .. إن الوحش فى بحثه عن الطعام قد يقتل وحشا آخر .. والعاشق فى غيرته المرضية قد يقتل منافسه على الحب .

ردود فعل بعيدا عن المثيرات :

وهدفها الهرب أو النجاة فالوحش الأقل قوة يهرب من وحش كبير لا يستطيع قتاله .

II ـ الحركة للتعبير عن قصة المسرحية ككل وفى كل مشهد على حدة :

عاشت الأفلام السينمائية المبكرة على قدرة البانتوميم على سرد الحكاية .. وما زال جمهور اليوم يعتمد فى فهمه على ما يراه أكثر مما يسمعه .. إن المتفرج يصدق ما تقوله الشخصية لأن جسد الممثل يؤكد هذا القول .. أى أن المتفرج يفهم ما تعنيه الشخصية فى المسرحية لا بما تقوله بل بما تفعله .

متغيرات الحركة للتعبير عن قصة المسرحية :

أ ـ **اتجاه الحركة** : يصبح اتجاه الحركة نحو أو ضد أو بعيدا عن .. معبرا عن المعنى أكثر من الحوار الذى يقوله الممثل .. والحركة " نحو وضد " تعبر عن موقف قوى .. والحركة " بعيدا عن " تعبر عن موقف ضعيف .

وترسم الحركة القوية فى اتجاة منطقة قوية من خشبة المسرح .. مستوى أعلى أو وضع جسدى أفضل .. وتعبر الحركة القوية عن لحظات الإصرر أو النجاح أو التحدى أو التشابك ..

وترسم الحركة الضعيفة فى اتجاه منطقة ضعيفة من خشبة المسرح .. مستوى أدنى أو وضع جسدى أقل تأكيدا .. وتعبر الحركة الضعيفة عن عدم الإمكان والتردد والفشل .

ب ـ **المسافة** : تعتبر المسافة بين الشخصيات أداه قوية للكشف عن الدوافع والعلاقات المتغيرة بين الشخصيات .. ففى حالة وقوف الشخصية " أ " على البعد من الشخصية " ب " لا يبدو أن هناك علاقة بينهما على الإطلاق ، ويضطر المتفرج إلى أن يدير رأسه من أقصى الشمال الى أقصى اليمين حتى تكتمل رؤيته للصورة كلها المكونة من كتلتين منفصلتين .. وكلما اقتربت الشخصيتان من بعضهما البعض

تحددت العلاقة بينهما أكثر .. وعندما يزداد اقترابهما تكون العلاقة قوية بين الشخصيتين إلى درجة أن معركة أو عناقا يبدو على وشك الحدوث .

جـ - أوضاع الممثلين النسبية على خشبة المسرح :

وتوضح هذه الأوضاع للمشاهدين مَنْ صاحب الدافع المسيطر فى اللحظة المحددة .. والقاعدة تقول إنه كلما كبر الشىء بدا أهم وأكثر تأكيدا .

ويصل المخرج إلى هذا بكل وسائل التأكيد المتاحة .

- يعطى الممثل وجهه تماما أو ظهره تماما للمتفرج .
- يتحرك الممثل الى أسفل المسرح حيث يصبح أقرب إلى المتفرج من الشخصيات الأخرى .
- يصعد الممثل إلى مستوى أعلى من الشخصيات الأخرى .
- استغلال الديكور والأثاث والبراويز والستائر والسلالم والمستويات المختلفة .

وسنتكلم عن هذا العنصر بالتفصيل عند معالجة (الديكور)

- يمكن أن يتأكد وضع الممثل من خلال ممثلين آخرين عن طريق التكرار أو العزل أو التضاد (التباين)

III - الحركة للتعبير عن الشخصيات

لما كانت كل شخصية تختلف عن غيرها من الشخصيات تبعا لاختلاف أبعادها الثلاثة (البيولوجى والاجتماعى والنفسى وأيضا تبعا لعوامل الكف لديها) .. فلا بد أن يتبع ذلك اختلافات أو متغيرات فى حركة كل شخصية عن الأخرى .

وتكشف هذه المتغيرات عن الشخصية لأنها تبين " كيف " تتحرك .

إن الحيوان يتحرك نحو هدفه بشكل مباشر وكامل .. أما الانسان ، فى الحياة كما هو على خشبة المسرح ، فمهما كان المثير قويا فإنه لا يتحرك إلا بمدى ما تسمح به عوامل الكف عنده .. وكثيراً ما يخضع الإنسان (يكون فى حالة رد فعل) لمثيرين أو أكثر فى نفس اللحظة (دافع + كف) ويؤدى هذا إلى حركة عضلية أولية تعنى

(يجب أن أفعل كذا) .. ثم إلى حركة عضليه ثانوية تعنى (من الأفضل أن أفعل شيئا آخر) ، وذلك تبعا لغلبة عوامل الكف ، وقد يكون هذا الشيء الآخر هو ألا يتحرك على الإطلاق وأن يخفى صراعه إلى درجة أنه يبدو هادئا تماما بينما هو فى حالة غليان عاطفى .

- متغيرات الحركة للتعبير عن الشخصية :

أ - المدى

ب - السرعة

جـ - التوتر

د - العدد

أ - المدى :

قد تكون الحركة مجرد التفاتة عين أو اشارة يد خفيفة أو خطوة أو خطوتين أو حركة كاملة عبر المسرح .. ويعتمد مدى الحركة على قوة الدافع (نحو أو ضد أو بعيدا عن) وما طرأ عليه من تعديل نتيجة عوامل الكف .

ب - السرعة :

جـ - التوتر :

تتحرك الشخصية بسرعة تتناسب مع قوة الدافع .. ولكن تؤثر فيها أيضا عوامل الكف (كالسن والصحة) .. ولهذا يجب أن نضع فى اعتبارنا السرعة والتوتر سوياً .. إن السرعة تحدد سيطرة الدافع بينما التوتر يكشف عن سيطرة عوامل الكف .

ويتحرك الشاب أسرع من الرجل العجوز ، ويتحرك الرجل السعيد أسرع من الحزين ، والصحيح أسرع من المريض .. ولكن مهما كانت حالة الفرد الصحية تميل الحركة الى أن تكون سريعة فى ظل دوافع معينة من الضغط العاطفى مثل انتظار لتجربة سارة أو رغبة فى الهجوم أو إحساس مفاجىء بالخطر (نحو أو ضد

أو بعيداً عن) .

إن ملاحظة الحياة وحدها هى التى تحدد لنا المقدار السليم من السرعة والتوتر اللازمين فى موقف محدد ومن الممكن كمبدأ عام أن نقول إن المصاعب تزيد من التوتر

د - العدد :

وتكشف أيضا عدد الحركات التى تخطوها شخصية مسرحية سواء كانت هذه الحركات كبيرة أو صغيرة المدى .. سريعة أو بطيئة .. متوترة أو مسترخية .. عن صفة من صفاتها الداخلية .

إن الصخرة مثلا لا تتحرك على الإطلاق .. هذه سمة من سمات الثبات .. إنها أيضا سمة من سمات الموتى .. قد تكون أيضا سمة من سمات الشخص المذعور تماما .. والحركة القليلة العدد تعبر عن الشيخوخة والمرض واليأس والطبيعة المتراخية بشكل عام .

وقد تكشف الحركات القليلة الثقيلة المضطربة عن أن صاحبها شخص غبى ، وقد تحدد أن صاحبها ذو سلطان عظيم إذا نفذ نفس هذا العدد من الحركات البطيئة برشاقة وشموخ .

IV - الحركة فى علاقتها بالملحقات المسرحية والملابس والأثاث وعناصر الديكور

تمثل الملحقات المسرحية والملابس والأثاث وأيضا عناصر الديكور منبعا لا ينتهى من الحركة المسرحية .. ويطلق عليها بالإنجليزية تعبير Buisness (**شغل**) .

وسنناقش ذلك فيما بعد عند الحديث عن المخرج وعناصر التشكيل .

V - الحركة للتعبير عن المكان والزمان والجو العام للمسرحية

لكل فعل مكان وزمان وجوه الخاص المرتبط به

ولنضرب على ذلك بعض الأمثلة :

الفعل : إجراء عملية جراحية .

المكان : غرفة العمليات - القاهرة - مستشفى الشروق

الزمان : الساعة الثامنة صباحاً من أحد أيام شهر يناير عام ٢٠٠٠

الجو : الأطباء هادئون أو متوترون - الممرضات - الحركة المحكمة الدقيقة المحسوبة - البلاطى البيضاء

الفعل : سفر إحدى الشخصيات الهامة

المكان : مطار القاهرة الدولى

الزمان : الساعة السابعة مساءً

الجو : الأصوات العالية - الحركة الصاخبة - الحقائب - الحمالون - البوفيه - النداءات على الرحلات المختلفة ، إقلاعها ووصولها - النداءات على بعض المسافرين - شبابيك الحجز - بعض رجال الأمن المنتشرين فى ملابس مدنية .

ويجب أن نلاحظ أن الجو فى الطائرة قبل خمس دقائق من تحركها لا يشبه أبداً الجو والطائرة تشق عنان السماء بعد عشرة دقائق من إقلاعها .

قبل تحرك الطائرة .. المسافرون جميعاً فى حالة تنبه انتظاراً للحظة الإقلاع.. المضيفة ترحب بالمسافرين ثم تمارس إرشاداتها التقليدية .. لحظات من القلق والتوتر .. البعض يتابع المضيفة .. الآخرون ينظرون من الشبابيك والطائرة تجرى على أرض المطار .. نفر آخر يتمتم فى سره بآيات من القرآن الكريم .

بعد عشر دقائق من تحرك الطائرة تسكن حركة الجميع .. أخلد البعض الى التأمل العميق .. راح البعض فى سبات قلق متقطع .. البعض يقرأ الجرائد .. البعض الآخر يتابع فى إعجاب أحد الأفلام التى تعرضها الطائرة وقد وضعوا السماعات على آذانهم

بعد ساعتين من تحرك الطائرة .. يزداد السكون .. السفر طويل .. والجلسة مرهقة .. الملل والسأم يزداد .. هناك مسافر ينظر إلى ساعته .. بينما هناك

مسافر آخر قد تعرف على جاره وأخذ يثرثر معه فى أى شىء .. هناك مسافر ثالث يصدر من أنفه شخير سخيف وقد وقعت جريدته على الأرض .. إلخ .

الجو إذن مفهوم حركى وليس مفهوماً ساكنا .. إنه يتغير دائما تبعا لتغيرات الظروف والأحداث والزمان والمكان .

والمخرج يخلق الجو المسرحى من الحركة ومن الايقاع العام للفعل الدرامى والظروف المحيطة والملحقات المسرحية المختلفة (المراوح والقفازات والشموع والزهور والمظلات والكتب) ومن مختلف المؤثرات الصوتية والضوئية .

ولكننا يجب أن نحذر من تكديس الأشياء غير الضرورية فهى تشتت وتضل المتفرج بدلا من أن تساعد على خلق الجو العام ، ولذلك يجب أن يخضع المخرج هذه العملية للاختيار الحازم .

والجو العام للمسرحية له أهمية قصوى فى - سيكو - فسيولوجية الممثل فيساعده على إبداع الشخصية المسرحية ويلبى حاجات تكوينه الروحى .

VI - الحركة لأسباب جمالية :

الحركة للحصول على التأكيد أو الثبات أو التتابع أو التوازن أو التنوع .

تقسيم الحركة من ناحية القوة والضعف :

* الحركة القوية هى الخطوة إلى الأمام والاعتدال وإلقاء ثقل الجسم على القدم الأمامى والنهوض من مقعد ورفع الذراع والسير إلى الأمام .

الحركة الضعيفة هى الخطو إلى الوراء والتدلى وإلقاء ثقل الجسم على القدم الخلفية والجلوس والاستدارة والتقهقر والمشى بعيدا عن شخص أو شىء .

* الحركة القوية التى تتبعها حركة ضعيفة تصبح ضعيفة .

* حركة من أعلى وسط إلى أسفل وسط يتبعها حركة جلوس .. تصبح ضعيفة .

الحركة الضعيفة التى تتبعها حركة قوية تصبح قوية .

حركة من أسفل وسط إلى أعلى وسط ثم الاستدارة بوضع المواجهه الكاملة تصبح قوية

* الحركة من المستوى المنخفض إلى المستوى الأعلى حركة قوية .

* الحركة لمسافة طويلة حركة ضعيفة وعلى الأخص حركة الخروج .

ولهذا السبب يحرك المخرج الشخص إلى مسافة بقرب مكان الخروج قبل أن تتم حركة الخروج الفعلية .

* الحركة من يسار المنصة إلى يمينها حركة قوية ، والعكس صحيح .

* الحركة المائلة (يمين أسفل - يسار أعلى .. إلخ) أقل قوة من الحركة الموازية أو المتعامدة مع فتحة الستار .

VII - الحركة والحوار :

* نستخدم مع الجملة القوية حركة قوية .

جمل الأمر والتصميم والتحدى والتفاؤل والتهديد .

* نستخدم مع الجملة الضعيفة حركة ضعيفة .

جمل الشك والهزيمة والخوف وفقدان الأمل والخيبة .

* الجمل القوية فى جزء منها وضعيفة فى جزء آخر .

إما مبتدئة قوية ومنتهية ضعيفة مثل

" سيدى .. ينبغى أن تصدقنى .. نعم .. أستطيع أن أقول إنه لا جدوى من الموضوع"

الجزء الأول من الجملة حركة قوية والجزء الثانى حركة ضعيفة

وإما مبتدئة ضعيفة ومنتهية قوية .

مثل " لو بقيت سنجلب التعاسة على أنفسنا .. ينبغى أن ننفض أيدينا من المسألة الآن .

الجزء الاول من الجملة حركة ضعيفة والجزء الثانى حركة قوية .

* نستخدم مع الجملة القوية حركة ضعيفة أو مع الجملة الضعيفةحركة قوية إذا أردنا الحصول على تأثير كوميدى مثل :

التراجع إلى الخلف وهو يقول (سألطمك على وجهك)

* الحركة تفسر المعنى الحقيقى للجملة مثال :

" أنا الشخص الذى يستغفلونه "

الحركة القوية تعطى للجملة معنى قويا .. أنا الشخص الذى يستغفلونه ولن أسمح بهذا .

الحركة الضعيفة تعطى للجملة معنى ضعيفا .. أنا الشخص الذى يستغفلونه وليس بيدى شىء أفعل .

مشاهد تحتاج إلى معالجة حركية خاصة

مشاهد الحب

يجب أن يضع المخرج أمام عينيه الاعتبارات الآتية :

١ - أن البروفات قد تكون مغلقة أى قاصرة على أصحاب الأدوار فقط حتى يوفر على الممثلين الشبان الحرج .

٢ - أن يستمد طبيعة مشهد الحب من الشخصيات الموجودة فيه .

وقد يمتد ذلك من نظرات العينين إلى التلامس بالأيدى إلى القبلة الخفيفة إلى العناق المحموم العميق .

٣ - أن يكون قد جسد المشهد بعناية شديدة قبل أن يطلب من الممثلين البدء فى البروفات .

٤ - أن يعلم الممثلين أحسن وضع لأقدامهم وأيديهم .. إن الأيدى تحكى الكثير عن نوعية الحب .

مشاهد العنف

يجب أن يضع المخرج أمام عينيه الاعتبارات الآتية :

١ ـ أن يكون فى بروفات خاصة لأنها تستغرق كثيرا من الوقت وليس من الملائم إبقاء الفرقة كلها فى حالة انتظار .

٢ ـ أن تثير المشاهدين وتزيد من درجة تشويقهم .

٣ ـ أن تجنب الممثلين والديكور والأثاث الحوادث والأضرار .

٤ ـ أن يعلم الممثلين كيفية الالتحام وكيفية الترنح فى المكان والزمان المحددين بالظبط

٥ ـ أن ينبه الممثلين إلى دقة التنفيذ من خلال أقصى درجات التركيز حتى يتجنبوا الأحاسيس الجموحة التى قد تسبب بعض الحوادث .

٦ ـ أن يعلم الممثلين بدقة متناهية عمليات السقوط على وجه التحديد مثل السقوط من على منضدة أو سلالم أوبراتيكابلات .

العراك :

العراك باللكمات :

توجه الضربات إلى الفك .. والحقيقة أن الضربة تمر أمام الذقن وقد يصفق المضروب بكفيه لإحداث صوت يحاكى صوت الضربة إذ يضع كفه بجانب وجهه لتقع عليه قبضة الضارب فتحدث الصوت المطلوب .. ولابد أن تكون الحركة سريعة ..

طعنات الخناجر : على أن يتغطى جسم الضارب أو المضروب .

طعنات السيوف : يمر النصل بين جسم المضروب وذراعه العليا .. وبالضغط على النصل بين الجسم والذراع يصبح من العسير سحبه .

إطلاق الرصاص : تستخدم طلقات الخرطوش (صوتية) على أن يكون حشوها خفيفا ـ يحشى المسدس قبل أن يحمله الممثل على المسرح مباشرة .

ـ لا يجب أن يطلق الممثل المسدس مباشرة نحو الممثل المضروب أو نحو النظارة .

ـ يجب أن يكون مع مدير المسرح مسدس آخر محشو حتى يمكنه إحداث الصوت المطلوب فى حالة عدم انطلاق مسدس الممثل .

مشهد يضم مائدة

يفضل استخدام المائدة المستديرة

- وفى حالة الاضطرار إلى استخدام المائدة المستطيلة يراعى الآتى :

* استخدام مقاعد أعلى ارتفاعا أو وضع وسائد على المقاعد أعلى المسرح .

* جلوس الممثلين الأقصر قامة على المقاعد فى اتجاه أسفل المسرح .

مشاهد المجاميع

كان مسرح دوق ساكس دى مينجن أول من اهتم بمشاهد الجموع .

ثم جاء مسرح الفن بموسكو ليطوز منها .. لم يكتف بإعادة تماثل خارجى للحياة ، بل كشف عن حياة الجموع الإنسانية الملهمة بالفكر والشعور أيضا .

يقول ستانيسلافسكى فى هذا الصدد :

" غالبا ما أتهم باقتباس إعداد المشاهد الجماعية عن المينجيين . وهذا خطأ .. فالمينجيون كانوا أقوياء فى تنظيم المشاهد الجماعية من حيث الأسلوب الخارجى والنظام الصارم الشكلى . إن كل ما فعلوه هو أنهم طلبوا من مؤلفى السيناريو كتابة أدوار صغيرة لكل جندى فى معسكر فالينشتين " وأرغموا ممثلى "الستاتيست" (المجاميع) على حفظ هذا النص عن ظهر قلب لإعادته بصورة آلية فى المشاهد الجماعية .. وبهذا خلق مسرح مينجين تشابها خادعا للحياة .. فبتوحيد انخفاض الصوت وارتفاعه وإيقاع حركة المجموعات تحققت الطبيعة الخارجية للمشهد فقط .

إن ما أسعى إليه شىء آخر .. فأنا أريد أن يبدع الممثل حياته المسرحية بنفسه بصرف النظر عن الدور ومكانته فى المسرحية وذلك أساس الدراسة الكاملة والعميقة للحياة فى المسرحية والملاحظة الدقيقة للحياة اليومية .. إنى أعتمد على خلق الممثل - الفنان الواعى والمستقل "..

وعند إخراج مشاهد المجاميع يجب على المخرج أن يضع أمام عينيه الاعتبارات الآتية :

١ - أن تكون فى بروفات خاصة من أجل توفير وقت الجميع .

٢ - أن يكون أصحاب الأدوار الرئيسية فى هذه المشاهد مجيدين لأدوارهم قبل إدخال المجاميع حتى لا يتجاهل المخرج المجاميع لفترات طويلة أثناء انشغاله بالعمل مع أصحاب الأدوار الأساسية .

٣ - أن يعطى كل ممثل كومبارس إحساسا بأهمية الشخصية التى يؤديها للمسرحية بأن يجعل له خيطا فى الحكاية ليقيم علاقة فيما بينه وبين الحكاية وفيما بينه وبين الشخصيات الأساسية .

٤ - أن تكون الحركات الجماعية مكونة من مجموعات صغيرة تكون الحركة العامة ولكنها تختلف عن بعضها البعض .. ومن الممكن أن تكون هناك أفعال فردية داخل كل مجموعة .

٥ - أن تترابط وتتزامن كل هذه الحركات بدقة مع الكلام .

٦ - أن يضع بعض الممثلين المحنكين داخل المجموعات بحيث يكونون كقادة لهم .

٧ - أن يتم التدريب على كل هذه الحركات وتنقيتها وإعادة التدريب ثم إعادة تنقيتها مرة ثانية حتى تصبح مشبعة بالحياة .

٨ - أن يراعى أن كل شخصية تتكلم فى هذه المشاهد يجب أن تضمن انتباها مباشرا ويستطيع المخرج أن يحافظ على ذلك باستخدام وسائل التأكيد أى بوضع الممثل المتكلم فى وضع معين بحيث يستطيع عن طريق خطوة أو إيماءة أن يجذب إليه الانتباه فى اللحظة المناسبة .

٩ - أن تكون هذه المشاهد مشبعة بالحيوية وتشكل جزءا من الموقف ويجب ألا تشتت انتباه المشاهدين .

١٠ - يجب أن تتم عدة بروفات لمشاهد المجاميع مثل بروفات الكورس حتى يتقن الأداء الصوتى .

١١ - فى مشهد المجاميع الذى يضم شخصية رئيسية أو أكثر (خطيب فى ميدان

عـام .. الملك فى قـاعـة العـرش ـ القـاضـى فـى قـاعـة المحـكمـة) يـجب على المخـرج اسـتـخـدام المسـتـويات والإضـاءة ووضـع قطـع الأثاث فـى مناطق مناسـبـة من المسرح..

وعمـومـاً ....

فـإن البروفات على مشاهد المجاميع تشغل عادة فترة طويلة من الوقت وتتطلب من المخرج جهدا إبداعيا كبيرا وقدرات تنظيمية هائلة .. ومن المعروف أن القدرة على إخراج جيد لمشهد المجاميع تعتبر اختبارا للمخرج .

الفصل التاسع

عناصر التشكيل
الديكور. الملابس
الأكسسوار. الملابس

الديكور
(المناظر المسرحية)

التطور :

١ ـ ظلت العمارة المسرحية وفن رسم المناظر عنصرين لا يفترقان أبدا إبان المسرح الإغريقى ومسرح القرون الوسطى .

٢ ـ بدأ فن رسم المناظر يأخذ دورا مستقلا فى عصر النهضة حيث انتقل فن التصوير وتطبيقات علم وقواعد المنظور إلى المسرح .

٣ ـ فى نهاية القرن ١٩ م اتجهت المناظر إلى أن تكون مصنعة على أسس تجارية باستخدام الاستنسل والباترونات والقوالب فى تنفيذها .. وبذلك زاد النسخ وقل الابتكار ..

٤ ـ مع بداية القرن العشرين .. حدثت ثورة ضد المناظر التصويرية المصنّعة وانتهت باستبعاد المصورين من المسرح .. وكان لهذه الثورة أسبابها :

ـ اتجاه المسرحية إلى الواقعية .

ـ اختراع آلة التصوير التى تنقل الطبيعة تماما أدى إلى عدم الرضا عن المناظر التصويرية .

ـ استخدام المصابيح الكهربائية أدى إلى فضح الخداع المنظورى الزائف وإظهار الظلال المرسومة بالألوان والأعمدة فى صورة مهزوزة مزيفة .

ـ العلاقات غير الطبيعية التى تنتج حيث تعلو قامة الممثل فوق قمم الجبال المرسومة خلفه .

وقد اتجهت هذه الثورة اتجاهين متضادين :

الاتجاه الواقعى :

ـ استخدام المناظر المعلقة وهى مناظر ذات أسقف وحوائط خلفية وجانبية بدلا من

الستائر الملونة .

- استخدام الأبواب والنوافذ والمدافئ بأبعادها الحقيقية .

- تجاوز ستانيسلافسكي وأندريه أنطوان وبقية أنصار الواقعية هذه المرحلة إلى درجة بناء بالوعات صرف صحي حقيقي واستخدام لحم حقيقي .

ولكن كانت هناك حيثيات تدين الواقعية :

- إذا كان الفنان الواقعي قد نجح في إقامة حجرة حقيقية على خشبة المسرح فماذا يفعل أمام البحيرات والجبال والسموات .؟

- إذا كان الفنان الواقعي قد نجح في إقامة حجرة حقيقية على خشبة المسرح فماذا كان أمامه ليجعل المتفرجين يشاهدون ما يدور إلا أن يرفع عنها أحد الحوائط .

- إن الواقعية المسرحية لا يمكن لها أن تنافس واقعية السينيما .

- إن الواقعية الكاملة ليست مستحيلة فحسب ولكنها أيضا غير مطلوبة (الطبيعة والفن) .

ومن هنا نشأ **الاتجاه المضاد للواقعية مثل الرمزية والتأثيرية والتعبيرية.**

العلاقة بين المخرج ومصمم الديكور

إن المخرج لا يملي على المصمم أراءه ، بل إنه يعمل كمرشد وناقد له ، واذا أمكن كملهم ومحرض لطاقتة الإبداعية على الخلق .

إنه ينقل إلى المصمم رؤيته ويوضح له المشكلات التقنية ويبين له أسلوب المسرحية .. جوها وإيقاعها ونوع التأثير الذي يريد للمسرحية أن تحققه وإلى نوع الحركة التي يطلبها وأهم مناطق التمثيل على الخشبة ومواقع الدخول والخروج وعدد مشاهد المسرحية ووسائل وتوقيت التغيير من مشهد إلى آخر ..

ويتجلى الإسهام الابداعي للمصمم في الحلول التي يضعها لهذه المشاكل وفي استخدامه الملائم للفراغ المسرحي من أجل الحركة والإيحاء بالمكان والزمان والجو النفسي العام ، بالإضافة بطبيعة الحال إلى تحقيق العناصر الجمالية في وحدة

عضوية مع باقى عناصر العرض المسرحى .

مواصفات الديكور الجيد :

أولا : أن يكون ممكن التصديق من الناحية المعمارية .

ثانيا : أن يكون عمليا من الناحية الآلية أو الميكانيكية .

تصديق الديكور معماريا

Scenery From ARCHITECTURAL Point Of View

١ - يجب أن يخلق إيهاما أنه مصنوع من المواد التى يدعى أنه مصنوع منها .

٢ - يجب أن يخدم الأغراض التى تتطلبها أحداث المسرحية ، وإذا كان الإخراج واقعيا استلزم الأمر أن يكون للأبواب والنوافذ سمك وثقل .

٣ - يجب أن تؤدى الفتحات منطقياً إلى حيث يجب أن تقود .

٤ - الفتحات تثير دائما حب الاستطلاع فيجب ألا يحتوى المنظر على أبواب لا تستخدم .

٥ - يجب أن تغطى الأجزاء العليا من الديكورات وجوانبها بطرق سليمة حتى تحول بين الجمهور ورؤية خلفية أو أجنحة المسرح .

٦ - يجب ألا تثقل كاهل المنظر بورق الحائط والصور المزعجة حتى لو كان الإخراج واقعيا فليس هدف الديكور المسرحى هو خلق الحياة الفعلية بل الإيحاء بالحياة الفعلية .. ويحدث هذا من خلال الاختيار الدقيق للتفاصيل البالغة الدلالة .

٧ - يجب أن يطابق أسلوب المناظر وعصرها وزخارفها ووحداتها المعمارية إما عصر المسرحية نفسها وأسلوبها وإما العصر والأسلوب اللذين اختارهما المخرج لعرضه المسرحى .. فمثلا يمكن أن يقدم مخرج ما عطيل أو هملت أو أنتيجون فى أسلوب عصرى .

المناظر كآلية Scenery From MACHINERY P. O.V.

١ - يجب أن تتحمل الاستخدام والتحريك والتغيير فى أقل وقت ممكن .

٢ - يجب أن تساعد الممثل فى التغطية (إخفاؤه) عندما ينسحب إلى الأجنحة .

٣ - يجب أن تساعد أيضا على إخفاء حوائط مبنى الخشبة المسرحية ذاتها بما فيها من أجهزة تكييف وأبواب وأكوام من الأثاث والملحقات .

٤ - يجب أن تصمم المناظر بحيث تسهل انسياب الحدث المسرحى .. ولتحقيق ذلك يجب أن يضع المخرج بنفسه الخطة الأصلية للديكور أوعلى الاقل بالتنسيق الدقيق مع مهندس الديكور .

وتشمل الخطة الأصلية Ground Plan ما يلى :

أ - جميع الوحدات المعمارية للمنظر بما فيه كل الفتحات كالأبواب والنوافذ والآركات والمدافىء وكذلك كافة السلالم والمصاطب .

ب - تحديد جميع الأماكن المحيطة بالمنظر .. فهذا الباب يؤدى إلى حجرة نوم الزوجة ، وهذا الباب يؤدى إلى المطبخ ، وهذا الآرك يؤدى إلى الحديقة .. وهكذا .

جـ - أماكن جميع قطع الاثاث .

كما يلزم أن تضع الخطة الأصلية فى تقديرها الاعتبارات الآتية :

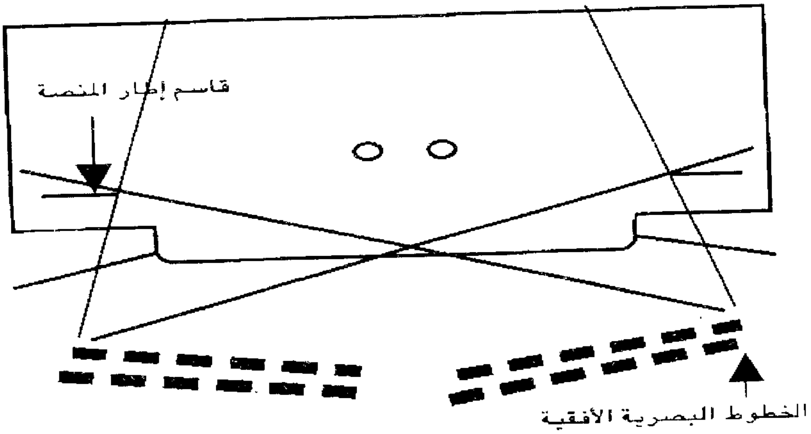
أ - خير موضع للمداخل القوية هو المنطقة الخلفية الوسطى وخير موضع للمخارج القوية هو المنطقتان الأماميتان اليمنى واليسرى .

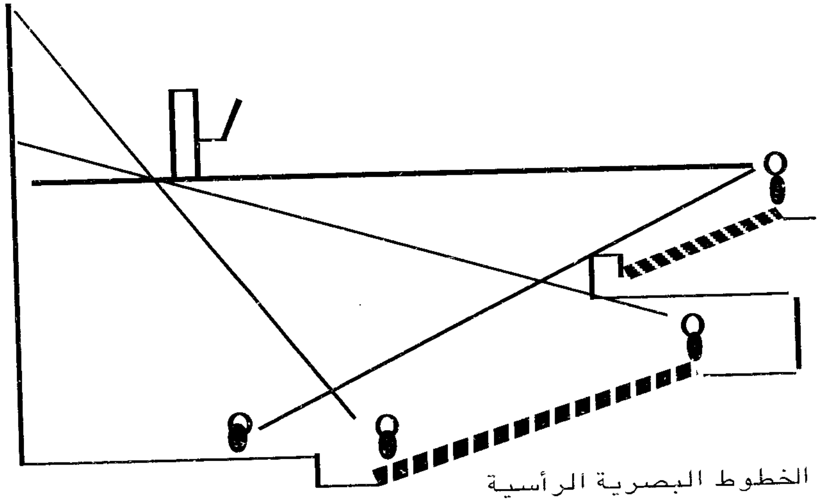
ب - إذا وجد ممثل على المنصة يصف شيئا أو شخصا أو حدثا بالخارج فيحسن أن يكون الباب أو النافذة فى الحائط الجانبى حتى يظل الممثل الذى يصف ، ظاهرا أمام الجمهور .

جـ - مراعاة الخطوط البصرية الأفقية .. The horisontal sight lines وهى خطوط بصر المتفرجين الجالسين فى أبعد مقعد على اليمين وأبعد مقعد على اليسار وعادة ما يكون هذان المقعدان فى الصف الأول .

د - مراعاة الخطوط البصرية الرأسية .. The vertical sight lines

وهى خطوط بصر المتفرجين الجالسين بالصف الأول من القاعة والجالسين بالصف الأخير منها، أو بينهم وبين الجالسين فى الصف الخلفى للبلكون إذا وجد .





وظائف الديكور الجيد :

أولا : يعمل كخلفية .. Background

ثانيا : يؤكد ، إن لم يضف إلى القيم الدرامية والعاطفية والجمالية للمسرحية

ثالثا : يساعد الممثل فى إبداعه

أولا الديكور كخلفية

المنظر الخلفى أو الستارة الخلفية أو البانوراما أو السيكوراما تمنع تشتت ذهن المتفرج وتحصره داخل نطاق المسرحية .

ثانيا ـ أ ـ القيم الدرامية

تنقل المناظر معلومات معينة يحتاج اليها المشاهدون To Convey Informaion وبذلك تسهم فى توضيح الحكاية لكى يفهمها المشاهد كما تسهم أيضا فى تطوير ونمو المسرحية

هذه المعلومات تتعلق بـ :

المكان .. أين يقع الحدث المسرحى ؟

عيادة ـ قهوة ـ شاليه ـ حجرة نوم أو صالون أو مكتب ـ شارع ـ حديقة

كوخ ـ خص ـ قصر ـ سجن ـ غابة .

القاهرة ـ وجه بحرى ـ وجه قبلى ـ الأسكندرية .

القاهرة ـ باريس ـ بكين .

أفريقيا ـ أسيا ـ أوروبا .

منطقة صحراوية ـ ساحلية ـ جليدية ـ غابات .

على الأرض أو فى الفضاء

الزمان .. متى يقع الحدث المسرحى ؟

من أوقات اليوم : فجرا ـ صباحا ـ ظهرا ـ غروبا ـ مساءا

من فصول السنة : صيفا ـ خريفا ـ شتاءا ـ ربيعا .

من العصر (القرن) : الإغريقى ـ الوسطى ـ النهضة ـ القرن ١٩ م ـ القرن ٢٠م ـ القرن ٢١م .

الجو العام .. Mood وروح الإخراج .. Spirit والحالة النفسية للمسرحية كلها

- فإذا كانت حجرة مكتب على سبيل المثال .. فهل هى لطالب بالجامعة أو لموظف بسيط بالحكومة أم لسمسار عقارات أم لوزير فى الوزارة .
- تشير إلى نوع المسرحية .. هل المسرحية دراما أم كوميديا ـ واقعية أم رومانسية
- حديثة أم تاريخية .

الشخصيات .... من وكيف هم ؟

- أعمارهم
- مصالحهم وأهدافهم
- اهتماماتهم وطموحاتهم
- مستواهم الاقتصادى : الغنى والفقر
- طبقاتهم الاجتماعية : الطبقة الثالثة ـ المتوسطة ـ الارستقراطية
- درجاتهم الثقافية : العلم والجهل
- صفاتهم الأخلاقية : الانتماء للأخلاق الحميدة أم للهو والعبث ـ النظام أم الإهمال ـ التواضع أم التكبر ـ الرقة أم الفظاظة ـ الخجل أم التبجح ـ الانطواء أم الاستعراض ـ الجسارة أم الجبن ـ القناعة أم الطمع ـ النشاط أم الخمول ـ حُسن الذوق أم سوءه .
- عقائدهم الدينية : متدينون أم ماجنون أم ملحدون

ثانيا ـ ب ـ القيم العاطفية

يساعد الديكور على خلق التأثير العاطفى للمشاهد المختلفة :

المناطق المحاطة بسياج أو الموضوع بها بعض قطع الأثاث أقل خشونة من الأماكن

العارية.

- التصميم القائم على المنحنيات أقل قسوة من ذلك القائم على الزوايا .
- المنحنيات الكبيرة تساعد على خلق تأثير عاطفى من الرقة واللين والسلام والرومانسية بينما تعطى المنحنيات الصغيرة خاصة فى حالة تعددها جوا كوميديا مرحا .
- المناطق ذات الألوان الدافئة سواء كان ذلك بواسطة البويات أو بوسائل الإضاءة المختلفة تعطى إحساسا بالبهجة والانشراح .. على عكس المناطق ذات الألوان الباردة أو ذات الإضاءة الشاحبة فإنها تعطى إحساسا بالانقباض والكدر واليأس

ثانيا - جـ - القيم الجمالية

أ - يجب أن يكون المنظر جميلا خلابا ساحرا للعين ، ولكن المنظر الخلاب لذاته خطر يجب تجنبه لأنه يشغل المتفرج ويشتت الانتباه ، وقد يطغى على العناصر الدرامية والعاطفية فى المسرحية .

ب - يجب أن يكون المنظر مبهجا ممتعا للعين حتى ولو كان يمثل موقعا غير سار .. إن المكان فى مسرحية " أعماق العالم السفلى أو الحضيض " لمكسيم جوركى هو مقر بعض حثالة البشر وهو مكان غير سار بالتأكيد .. ولكن على مصمم الديكور أن يوحى بأن المكان لايطاق دون أن يجعل المنظر منفرا للمتفرجين .

جـ - يجب أن يكون فى الديكور تماسك ومنطقية

وللوصول إلى تحقيق هذه الأهداف يجب على المصمم أن يأخذ فى اعتباره نفس المبادىء الأساسية التى يتطلبها التكوين وهى الخطوط والكتل والأشكال والألوان والوحدة والتنوع والثبات والتوازن .

ثالثا : الديكور فى علاقته مع الممثل :

الديكور ليس عنصرا للرؤية مستقلا فى حد ذاته .. ولكن يجب أن يكون فى علاقة كاملة مع الممثل .. بحيث يهيأ له كل الظروف التى تساعده على أداء دوره الأداء

الأكمل .

أ - يجب أن يتحرك الممثلون داخل إطار هذا الديكور بحيث تتوافر فراغات ملائمة لتسهيل حركة مشاهد أكبر المجاميع ومشاهد أقل الشخصيات .

ب - يستطيع الديكور أن يقدم دافع لحركة الممثلين ليذهبوا إلى كل منطقة ، كما يستطيع أيضا أن يخلق مناطق جديدة للتمثيل من خلال المستويات والتجويفات وبسطات السلالم .

جـ - يستطيع الديكور بعشرات الطرق أن يخلق نقاط تأكيد بالنسبة للممثل :

الخطوط الرأسية : مثل الستائر .. الصور المرتبة وفق خطوط رأسية .. قطع الأثاث المرتبة في مساحة على شكل مثلث (رأس نقطة تأكيد)

الخطوط العمودية : الأعمدة والأشجار

الوحدات ذات البراويز : مثل باب كبير أو مدفأة طويلة (وقوف الممثل داخل خطوط برواز مثل هذه الوحدة تأكيد له) .

الخطوط الأفقية : درابزين منخفض أو طرف كنبة .

ويحدث التأكيد من خلال التباين .

المستويات : وضع الممثل في مستوى أعلى تأكيد له .

الألوان

الملابس (الأزياء)

تطورها

تعتبر الملابس والماكياج ، بما فيها الأقنعة ، من أقدم العناصر الأساسية فى فن الدراما .. بل إنها تكاد تؤلف العرض بأسره أيام الإغريق . وكان الإغريق يهملون المناظر إلى حد كبير بينما كانوا يولون الملابس والأقنعة اهتماما كبيرا .

كان بطل **المأساة الإغريقية** يضع فى قدميه نعالا عالية ثقيلة (الكوثورنوس) ويرسل على بدنه عباءة طويلة وقورة ، ويغطى وجهه بالقناع الدال على الشخصية المأسوية (الأونكوس) وكانت نتيجة كل ذلك شخصية فارعة تمتد فى الطول إلى حوالى سبعة اقدام .. شخصية ذات عظمة ووقار ، لا تمت إلى بشر زائل ، بل إلى بطل مأسوى ، إلى إله أو نصف إله أو ملك .

وكان الممثل الفكاهى يظهر محشوا مقنعا بطريقة تبرز الفظاظة والهزء .

اعتمد المسرح أيضا فى **روما القديمة** وبين ممثلى المسرح الشعبى الارتجالى على الملابس والأقنعة فى التأثير البصرى للعرض .

كما كانت الملابس الفاخرة والأقنعة تستخدم فى مسرحيات الآلام فى القرون الوسطى ، فكانت الحيات ووحوش التنين التى تقذف اللهب ومختلف أنواع الأبالسة من المكونات الرئيسية للعرض .

فى **عصر النهضة** ، اختفت الأقنعة تقريبا وحل الماكياج بدلا عنها وبينما كانت الأقنعة تفقد حظوتها ، كان الممثلون قد بدأوا يهجرون أردية المسرح الخاصة ويؤدون جميع أدوارهم فى ثياب عصرهم .

وظل هذا النظام متبعا إبان الشطر الأكبر من **القرنين ١٧م ، ١٨م** فكان الممثل يرتدى ثياب عصره ويؤدى دور الملك لير أو أنتونى .

فى **أوائل القرن ١٩م** أخذت فكرة الملابس التاريخية تعم إنجلترا كما

سبق أن عمت فرنسا قبل ذلك بعدة أجيال ، ومع ذلك لم تكن الملابس المسرحية آنذاك تتعدى بضعة أساليب قياسية تقليدية تكاد تخلو من الخيال .

واهتم دوق ساكس مييننجين وستانيسلافسكى ، سعيا وراء الواقعية ، بالملابس المسرحية اهتماما كبيرا وبحثوا لها عن مزيد من الأصالة والصدق .. فلم يعد الممثل يظهر بالملابس التى تعن له بل أصبحت ملابسه كتمثيله تؤدى وظيفتها كعنصر فى الإطار البصرى للمسرحية ككل .

صفات مصمم الملابس :

- أن يكون دارسا للطرز التاريخية .
- أن يكون قادرا من خلال تصميمه على إبراز معالم الشخصية المسرحية .
- أن يعمل فى تعاون وثيق مع المخرج ومصمم المناظر ومصمم الإضاءة حتى تأتى الملابس منسجمة مع كافة وسائل العرض الأخرى .
- يجب أن يبرز تأثير الأسلوب العصرى حتى فى تصميم الملابس التاريخية . إنه يعرف الماضى جيدا ولكنه يدخل عليه تعديلات من الحاضر حتى يلائم ذوق العصر .
- يجب أن يكون متمتعا بحس مرهف وذوق سليم وإحساس عال بالجمال تجاه اللون والخامة والهيكل العام .. إذ أن القواعد والدراسات لا تكفى وحدها لتصميم فنى

- أسس التصميم الجيد للملابس :

١ - الملائمة.. Suitability

يجب أن يكون الثوب ملائما :

أ - للشخصية المحددة صفاتها من ناحية العمر والمركز الاجتماعى والثقافى والذوق .. إلخ

ب - للمناسبة الخاصة إذا وجدت .

جـ ـ لذلك الوقت من فصول السنة ولذلك الوقت من النهار أو الليل .

د ـ للعمل المفروض أن تقوم به الشخصية .

هـ ـ للموقف الدرامى الذى تتعرض له الشخصية .

و ـ للعصر : يجب أن يتغير التصميم من عصر إلى عصر تبعا لما يطرأ عليه من تغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية .. فمثلا تؤدى التغيرات الاجتماعية إلى تغيرات فى الأخلاق والعادات والتقاليد والاتجاهات الدينية والخلقية .. وذلك قد يحدد طول الأكمام وطول الفستان نفسه والفتحات وسعتها وأمكنتها بالنسبة للمرأة ، كما يحدد استخدام الأساور والحلقان المختلفة الذهبية والفضية والسلاسل التى تحمل آيات من القران الكريم أو الصلبان المرسوم عليها صور السيد المسيح والسيدة مريم .

وتؤدى الحرب بالضرورة إلى نوع من التقشف والكساد الاقتصادى الذى يؤثربدوره على نوعية الأقمشة وخاماتها .

٢ ـ صلاحية الارتداء .. Wearability

يجب أن يشعر الممثل وهو يرتدى ذلك الثوب المعين بالراحة وعدم إعاقته للحركة وخاصة إذا كانت راقصة .

يجب أن يضيف الثوب جمالا إلى جسد الممثل أو الممثلة .

ولتحقيق هذين الأساسين يجب الاعتماد على عناصر ثلاثة : التفصيلة ونوعية القماش واللون .

يجب أن تسمح التفصيلة بنوع الحركة المطلوبة فى سهولة ويسر .. ويجب أن يكون القماش ناعم الملمس ، ثقيلا أو شفافا حسبما هو مطلوب ، مرنا بما يكفى ليتموج بصورة جذابة مع حركات الجسد .. وأما بالنسبة للون فيجب أن يضع المصمم نصب عينيه الاعتبارات الآتية :

ـ اللون الأزرق الزاهى يؤكد لون الشعر الأشقر ويزيده بهاءاً .

- اللون الرمادى أو البنى يجعل الممثل شاحبا باهتا .

- الألوان الزاهية تجعل البدين أو البدينة أكثر بدانة بينما تقلل الألوان المتعادلة من حدة هذه البدانة ..

- الخطوط العرضية تؤكد البدانة (الوزن) والخطوط الرأسية تؤكد الرشاقة (الارتفاع)

٣ - التأكيد ..Emphasis

يجب أن تعمل الملابس على تأكيد الشخص الصحيح لجذب انتباه المتفرج دون أن يشعر بأى نوع من الإكراه .. ويتم ذلك عن طريق اللون أو التصميم غير العادى أو الأكسسوارات كالحلى والمجوهرات والورود الصناعية والفرو وأغطيه الرأس والإيشاربات .. إلخ .

ويجب ملاحظة أنه كلما طال بقاء الممثل أو الممثلة على المنصة وهو مرتد نفس الثوب أصبح الثوب أقل جاذبية أو طرافة .

وظائف الملابس

١ - تحدد الشخصية

جنسها	رجل أم امرأة
عمرها	طفل - شاب - رجل - عجوز
دينها	اليهودى - المسلم - القس (من الشماس إلى البابا)
جنسيتها	المصرى - الخليجى - الشمال أفريقى - الهندى - الأوروبى
مكانتها الاجتماعية والاقتصادية	وتشير إليها مادة الملابس : الكستور أو الحرير أو القطيفة
مهنتها	المحامى - الطبيب - السفرجى

حالتها النفسية	من خلال اللون فالأسود يشير إلى الحداد فى مصر والأبيض يشير إلى الحداد فى السودان فى الميلودراما الفرنسية كان اللون الأبيض للفتاة الطاهرة واللون الأحمر للفارس الشجاع واللون الأسود للشرير بينما كان اللون الأسود هو المعبر دائما عن شخصية هاملت أما الأحمر فقد يوحى بالملك والعظمة وقد يوحى بالدم والعنف وقد يوحى بالحب والغرام المتأجج . وبالإضافة إلى اللون ، هناك عناصر أخرى فى الملابس توحى بدلالات هامة جدا فى بناء الشخصية وهى : طريقة ارتدائها الهندام العام الطراز الخامة
نوعيتها	شخصية واقعية - خيالية - فوق الطبيعة كالآلهة والأشباح والجن
٢ - تحدد الزمان	العصر الفرعونى - المملوكى - التركى - العصور الوسطى - القرون ١٦م أو ١٧٧م أو ١٨ م .. إلخ
٣ - تحدد المكان	للتعبير عن المناخ الذى تعيش فيه الأحداث : حار - بارد - ساحل - صحراء - غابة .

الملحقات المسرحية
(الأكسسوار)

وينقسم إلى :

أكسسوار مستهلك : كالأكل والسجائر والتبغ والفحم والشمع والكبريت.. إلخ

أكسسوار ثابت : وينقسم إلى :

أكسسوار المنظر : كالمقاعد والمناضد والسجاجيد والمفروشات وقد نطلق عليه اصطلاح " الأثاث "

أكسسوار اليد : كالخطابات والبنادق والمسدسات والشمسيات والعصى والأقلام والورق والطرابيش والقبعات .. إلخ .

أكسسوار الزينة : كاللوحات والصور وسجاجيد الجدران والستائر.. إلخ

ولكن يجب أن نعلم جيدا أن هذه التقسيمات نظرية أكثر منها عملية.. وإنما نفردها هنا للإيضاح والتفسير فقط.. فعلى سبيل المثال يمكن أن تضم القبعة والشمسية والطربوش إلى بند الملابس وليس إلى بند الإكسسوار .

وظائفه :

بالإضافة إلى تأكيده لكثير من وظائف الديكور والملابس فإنه يساعد، بصفة خاصة ، على خلق التأثير العاطفى للمشاهد المختلفة .

إن الوسائد والزهور والستائر والنجف والتابلوهات تثير أحساسيس معينة بينما تثير طفايات السجائر المليئة بالأعقاب ، والمكنسة الملقاة ، والملابس المبعثرة ، والجرائد المتناثرة أحاسيس أخرى .

وقد تشير بعض قطع الأكسسوار إلى دلالات درامية موحية.. فمثلا :

العصا التى يتكأ عليها الممثل قد تشير إلى تأنقه أو مرضه أو شيخوخته أو مهنته كمسئول أو قد تكون رمزا لعجزه الجنسى كما فى شخصية بريك فى مسرحية

قطة على سطح من صفيح ساخن لتينسى وليمز

المنديل فى عطيل دليله على خيانة ديزدمونه

المنديل فى مس جوليا وسيلتها لإثارة جان جنسيا

حذاء الكونت فى مس جوليا ترجمة لمكانة جان الاجتماعية والطبيعية كخادم

السيف المسموم فى هاملت ترجمة للشر والخيانة

الخنجر عند الأمراء العرب دليل العظمة والسمو وعند ماكبث خنجر متخيل يقوده ويرشده إلى الجريمة وعند الإسلامى الأصولى دليلنا على إرهابه وخروجه على الدين اليسر .

الأثـــاث

يمكن وضعه تحت بند الأكسسوار الثابت كما يمكن إلحاقه بالديكور كأحد عناصره ..

وظائفه

- يمكن الممثلين من اتباع توجيهات الكاتب والمخرج المسرحية
- يخلق مناطق للتمثيل
- يخلق نقاطا للتأكيد
- يعطى دوافع للحركة
- يزين المكان بصورة سليمة
- يساعد على خلق التأثير العاطفى للمشاهد المختلفة :

إذا رتبنا الأثاث حول نقاط مثيرة للاهتمام مثل مدفأة أو منضدة شرب القهوة او جهاز تليفزيون .. حصلنا على جو من الألفة .

إذا رتبنا الأثاث ترتيبا متماثلا أو وضعناه موازيا لخط الستار .. حصلنا على جو من البرودة والشكلية .

إذا وضعنا الأثاث ملاصقا للجدران .. حصلنا على جو من الرسمية غير الاجتماعى .

إذا رتبنا الأثاث على جانبى المسرح بصورة تكاد تكون متماثلة .. حصلنا على جو من الثبات والاستقرار .

وإذا كان العكس .. كانت النتيجة إحساسا بالترنح واللاتوازن وعدم الاستقرار .

الشغل .. Buisness

يطلق هذا الاصطلاح على استخدام الملحقات المسرحية والملابس والأثاث وعناصر الديكور كمنابع للحركة وهو نوعان :

١ ـ الشغل الأساسى أو الضرورى .. Necessary Buisness

وهو ما يمليه المؤلف .. سواء ما تنص عليه الملاحظات المكتوبة أو ما يتضمنه الحوار

تيباليت يطعن ماركيشيو	بالخنجر	
روميو يبارز تيباليت	بالسيف	
جولييت تنتحر	بالسم	فى مسرحية روميو وجولييت
عطيل يقتل ياجو	بالخنجر	فى مسرحية عطيل بالخنجر
تُدفن أوفيليا ويحملها المشيعون ..	فى نعش	فى مسرحية هملت

مشاهد الإفطار والغداء والعشاء .. ويحتاج الفعل إلى قدر معين من الأكل والشراب

٢ ـ الشغل الموضوع .. Imposed Buisness

وهو ما يميله المخرج أو الممثلون .

ويحقق الشغل للمسرحية الأغراض الآتية :

أ ـ بناء الشخصية : Building A Character

السمات الخارجية : الطبقة الاجتماعية ـ العمر ـ اللوازم الجسدية ـ الزى.. إلخ

السمات الداخلية : البيئة ـ الثقافة ـ الجنسية ـ المعتقدات ـ الأخلاق.. إلخ

ب ـ تحديد المكان والزمان والجو العام ..

Location, Time, And Atmosphere

المكان : حديقة عامة ـ حديقة ملاهى ـ شارع فى مدينة ـ صالون حلاقة.. إلخ

ولا يمكن تحديد المكان بشكل دقيق إلا بإحاطته بالجو العام .. ولنأخذ مثلا .. شارع

فى مدينة .. إن الأخلاق والعادات والسلوك الاجتماعى وطريقة المعيشة والأزياء تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا تبعا لـ :

الطبقة الاجتماعية : شارع فى السيدة زينب - شارع فى الزمالك

المناخ : القاهرة - الإسكندرية - أسوان

البلد : مصر - أمريكا

العصر : ق ١٨ م ، ق ٢٠ م

الزمن : الليل - النهار - الفصول المختلفة

جـ - تحديد أسلوب المسرحية .. Style

مع التراجيديا والدراما الجادة حيث رسم الشخصية يرقى إلى أعلى درجات تطوره .. ينبغى مراعاة الملاحظات الآتية :

* استخدام الشغل المصاحب البسيط والأمين والمباشر.
* ألا يجذب الاهتمام فى حد ذاته .
* اختيار ما هو هام وضرورى فقط دون الدخول فى التفاصيل .

مع الميلودراما حيث الموقف يحتل المقام الأول قبل الشخصية ، يجب أن يكون الشغل المصاحب واقعيا ويستخدم أساسا لتقوية الموقف لا الشخصية .

مع الكوميديا تتناسب كمية ونوع الشغل المصاحب تناسبا عكسيا مع القيمة الفكرية للكوميديا . ففى الكوميديا الراقية نجد أنه أميل إلى أن يكون قليلا ومختارا بدقة شديدة .

مع الفارس الذى يركز على السخرية والهزل لا على اللغة أو الشخصية ، يجب أن يكون الشغل المصاحب ميالا إلى المبالغة زاخرا بالحيوية ومثيرا للضحك .

د - بناء العلاقات بين الشخصيات .. Relationships

- كيف تسلم الحماة على زوج ابنتها اذا كانت : تحبه - تكرهه - تحتقره - تحترمه قد تأخذه فى أحضانها .. أوتقبله فى وجنتيه .. أو تجلسه بجانبها .. إذا كانت تحبه

وقد لا ترد عليه وتعطيه ظهرها وتنصرف .. أو تسلم عليه بطراطيف أصابعها وهى تكلم شخصا آخر .. أو قد تغلق الباب فى وجهه .. إذا كانت تكرهه ... وهكذا ...

- كيف يودع الزوج زوجته عند خروجه صباحا إذا كان : يحبها - يود الطلاق منها - لم يمض على زواجهما أكثر من شهر - متزوجا منها منذ خمسة عشر عاما.

- كيف يحتضن هملت أمه ؟.

هـ - خلق الحيوية

من الصعب المحافظة على حيوية المشاهد ونبضها وتدفقها إلا بالشغل المصاحب الدقيق وخاصة :

في مشاهد الفعل العرضى حيث لم يبدأ الحدث بعد .

فى المشاهد التى تميل بطبيعتها إلى عدم الحركة : مشهد خطيب فى مجموعة ..

مشهد تحقيق بين وكيل نيابة ومتهم .. مشهد مدرس فى فصل

مشهد غداء أو عشاء على مائدة .

فى المسرحيات الفكرية حيث الأساس هو الشخصية والفكر واللغة .. كمسرحيات برناردشو وتوفيق الحكيم .

و - للتأكيد ..

* على العواطف والانفعالات : الحب والكراهية والندم والفرح .
* على الأفكار والمعلومات الهامة .
* على تأثير مضحك .
* على أحد الملحقات المسرحية الضرورية .. مسدس مثلاً .
* وقد يكون هذا التأكيد بإيماءة أو بإشارة أو بحركة أو بتغيير وضع الرأس أو الجسم .

الصفات الواجب توافرها فى الشغل المصاحب :

١ - الوضوح التام والملائمة للأشخاص والموقف والمكان والزمان والجو العام .

٢ - الواقعية فى التعبير عن المكان .

٣ - أن يكون الباعث على الشغل باستثناء الفارس ، نابعا عن الشخصيات أو الموقف أو الحوار.

٤ - أن يكون دقيقا فى أدائه وفى توقيته مع جمل الحوار، وأن يكون فعلا كامل (رجل يصب الشاى لمجموعة ، إذا لم ينه عمله بصب الشاى لجميع الحاضرين سيتساءل الجمهور لماذا لم يصب الشاى لفلان ؟) .

٥ - أن يكون أكبر قليلا من الواقع فى الحياة ليصل إلى آخر صف فى قاعة المشاهدين

٦ - أن يكون ملائما لأسلوب المسرحية .

٧ - أن يكون متناسبا معقولا مع مشاهد المسرحية المختلفة ففى مشاهد الفعل العرضى يكثر نسبيا ثم يقل مع مشاهد تكوين القصة (مشاهد الفعل) ثم مع مشاهد الذرى .

الفصل العاشر

الماكيـــاچ

المـاكـيــــاج MAKE UP

تطوره :

أ ـ استعمل الإغريق وعصر النهضة والكوميديا الارتجالية القناع للتعريف بالشخصية .

ب ـ جاء الماكياج فى القرنين ١٨ و١٩ م ليقوم بدور التجميل ولا سيما بين النساء .

جـ ـ مع اختراع الكهرباء صار الماكياج أمرا ضروريا يؤدى عدة وظائف درامية هامة .

أنواعه :

ماكياج التجميل : عندما يكون الدور الذى يؤديه الممثل قريب الشبه للممثل ذاته ، ويهدف هذا النوع من الماكياج ، وكما يدل عليه اسمه ، إلى إخفاء بعض عيوب الوجه كالتجاعيد والحسنة والنفرة والنتوء ثم إبراز أشد قسمات الوجه جاذبية

ماكياج الشخصيات : عندما يكون الدور الذى يؤديه الممثل مختلفا كل الاختلاف عن طبيعة الممثل فى السن أو العصر أو الجنسية أو ملامح الوجه .

وظائفه ... Functions

١ ـ يجد معظم الممثلين فى رائحة الماكياج سحرا مثيرا ، لا يرجع إلى ما فيه من عطر بقدر ما يرجع إلى ارتباطه بقرب موعد رفع الستار .

٢ ـ يتيح الماكياج للممثل عملا محددا مفيدا خلال فترة العصبية والتوتر والقلق التى تسبق عادة رفع الستار .

٣ ـ يثير الماكياج فى الممثل بعض القدرة على الخروج من شخصيته إلى شخصية الدور الذى سيمثله ، بل وقد يسهم الماكياج البديع فى حث الممثل على الابتكار ، شأنه شأن الثوب البالغ الجمال ، قد يضفى على الممثل نظرة جديدة وغير متوقعة إلى داخل طبيعة الشخصية التى يمثلها وبذا قد توجه عقله إلى مجموعة من الأفكار

الجديدة تماما توحى إليه بأن يغير طريقة حركته أو طبقة صوته أو تعديل أحاسيسه بدرجة ما

٤ ـ تأكيد بعض الملامح التى يستعملها الممثل لينقل مشاعره إلى المتفرجين كالعينين والفم ، ولكن يجب أن نلاحظ أن المسافة تطمس المعالم ولذلك يجب تأكيدها حتى يراها النظارة الجالسون فى الصفوف الخلفية ولكن يجب أن يتم ذلك بحساب دقيق فإن الندبة التى يراها متفرج الصفوف الخلفية تبدو كبقعة ، تكون منفرة لمتفرج الصفوف الأمامية .

٥ ـ معادلة الأثر الأبيض أو الأصفر الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة والذى قد يجعل وجه الممثل شاحبا .

تميل الإضاءة إلى تبييض ألوان الوجه ولذلك يجب أن يلون الممثل عيونه وحواجبه وخدوده حتى يظهر كما هو عليه فى الحياة وذلك ماعدا الممثل ذا البشرة السمراء

٦ ـ نقل معلومات معينة عن الشخصية ..

عمرها : الشباب ـ النضج ـ منتصف العمر ـ الشيخوخة

حالتها الصحية

صفاتها الأخلاقية

طبقتها الإجتماعية

جنسيتها : يابانى ـ عربى ـ أوروبى .

نوعها : واقعية أو خيالية مثل الملائكة أو الشياطين أو الأشباح أوالسحرة

.علامات خاصة : كالندبة أو الزبيبة أو الجرح

وقد يحتاج الأمر فى هذه الحالات إلى استخدام

اللحى والشوارب .. Beards And Mustaches

الشعر والباروكات.. Hair And wigs

المعجون أو المواد اللدنة

المطاط .. إلخ

تسريحة الشعر

توحى أيضا بكثير من الدلالات

- المكان
- الزمان
- الطبقة الاجتماعية
- المهنة
- الموضة - كابوريا - الزيرو - القصة - السوالف
- العمر

الفصل الحادى عشر

الإضـــاءة

الإضــاءة

تاريخها :

- كانت المسارح في عهود الإغريق والرومـان والقرون الوسطى مسارح مكشوفة وكانت الشمس هي مصدر الضوء الوحيد .

- استخدمت المشاعل والشموع في عصر شكسبير ولكنها لم تكن تستخدم كوسائل للإضاءة بل لتحديد الوقت إشارة إلى أن الليل قد حل .

- كانت المصابيح التي تضاء بالشحم والفتيل المغمور في الزيت والشموع العادية هي مصدر الإضاءة حتى أواخر القرن ١٨ م (المصابيح الزيتية)

- ظهرت الإضاءة بغاز الاستصباح في بداية القرن ١٩م

- خلال النصف الثاني من القرن ١٩م وضعت صفوف من مصابيح الغاز معلقة في البراقع وعلى مقدمة أرضية المسرح فغمرتها بالضوء إلا أنها ملأت المسرح والصالة بالحرارة والدخان بالإضافة إلى احتمال الحرائق .

- أمكن التوصل في نفس العصر السابق إلى اكتشاف الكشافات الأولية بفضل الكالسيوم أو الجير وتقوم هذه الفكرة على تسخين قطعة من الجير إلى درجة التوهج بواسطة لهب الأكسوهيدروجين (ناتج من اشتعال الأيدروجين زائد الأوكسجين) فنحصل على ضوء أبيض ناصح وهاج.. ويحتاج هذا النوع من الإضاءة إلى نفقات باهظة وعناية واحتياط دائمين .

- في أوائل سنة ١٨٠٨ اخترع همفري ديفي المصباح الكربوني ولكنه لم يستخدم في المسرح إلا بعد نصف قرن ، وقد ساهم مساهمة ممتازة في الإضاءة المسرحية بالرغم من عيوبه التي تتلخص في أنه يعطي ضوءا غير ثابت ويحدث صوتا مسموعا عند تشغيله ولا يمكن التحكم في قوته .

- في عام ١٨٧٩ اخترع توماس أديسون المصباح المتوهج .

وظائفها :

١ ـ تعطى الضوء الذى يساعد على الرؤية .

٢ ـ إحداث التأكيد .. Providing Empfasis

بزيادة الإضاءة أو إضعافها على الشخص المطلوب تأكيده أو عدم تأكيده . إن المخرج يختار مايضيئه من أشخاص أو أشياء ، وتساعد الإضاءة على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه أنظارهم إلى ما يريد وإغفال ماعداه

٣ ـ توزيع مناطق التأكيد

٤ ـ تساعد على تحديد الأسلوب : الواقعى ، الرومانسى ، التأثيرى ، التعبيرى

٥ ـ تساعد على خلق الجو العام (المزاج) والحالة النفسية للمشهد Establishing mood الكآبة أو المرح .

الكوميديا لا تمثل فى إضاءة خافتة والدراما لا تمثل فى إضاءة باهرة .

٦ ـ نقل المعلومات فيما يتعلق بـ .. Conveying Informations

الزمان : أوقات النهار : الفجر ، الصباح ، المغرب ، الليل

فصول السنة : الصيف ، الخريف ، الشتاء ، الربيع

الطقس : النيران فى المدفئة مشتعلة أم خامدة

مشمس .. عاصف .. غائم

المكان : القاهرة المشمسة أم لندن الضبابية

٧ ـ نقل المؤثرات الطبيعة كالسحاب والضباب والسماء والمطر والبرد والنار والبرق والموج

٨ ـ إظهار القيم الدرامية والعاطفية

Underscoring Dramatic And Emotional Values ..

ـ بزيادة الإضاءة أو إضعافها

- بإضاءة أماكن معينة إلى درجة محددة وإظلام الأخرى

- باستخدام الألوان

- باستخدام الحواجز الضوئية .. Caches (كاش)

- باستخدام الإضاءة الخاصة كالألترا فيلوت.. Ultra- Vilot

- باستخدام المؤثرات والخدع الضوئية .

٩ - إظهار القيم الجمالية .. Underscoring Esthetic Values

لا يمكن أن يبدو المنظر جميلا إلا إذا أضيء إضاءة صحيحة .. وأحيانا يمكن للمنظر الضعيف التصميم أو التنفيذ أن يبدو جميلا بواسطة إضاءة خلاقة .

الفصل الثانى عشر

المسرحية الاستعراضية الموسيقى. الرقص

فيما يتعلق بـالمسرح الدرامى :

وظائفها :

- تساعد على خلق الجو العام والحالة النفسية للمشهد .
- تؤثر فى المشاهدين تأثيراً عاطفيا .
- تساعد الممثل على الإحساس بدوره .
- تدل على الشخصية : ملك - غفير
- تدل على حالتها النفسية : الفرح . الحزن . الغضب . الانكسار . الانتصار .
- تؤكد معانى الحوار (موسيقى فانفارية مصاحبة فى الخلفية فى خطبة القائد لحث الجنود على الحرب)
- تدل على زمان الحدث : كلاسيكية - تراتيل كنسية - دفوف إسلامية - ناى - موسيقى حديثة (سيكو.. بريك)

عيوبها :

- تحطم نقاء الدراما .
- إنها تجميل غير ضرورى .
- تثير الأحاسيس على حساب الإدراك والعقل .
- تهبط بالمسرح الحقيقى إلى مستوى السينيما والتليفزيون والإذاعة .

فيما يتعلق بالميلودراما : فقد سبق شرحها .

فيما يتعلق بـ المسرح الموسيقى

سواء الاستعراضى أو الغنائى

فهذا حديث آخر [1]

---

(١) أنظر موضوعات البحث

المؤثرات الصوتية

بالإضافة إلى إسهامها فى تأكيد كثير من الأهداف السابقه فإنها تلعب ، على وجه الخصوص ، دورا هاما فى خلق الجو العام والحالة النفسية للمشهد

دقات الساعة	صياح الديكة	تغريد الطيور	المطر والرعد والبرق
أمواج البحر	حفيف الأشجار	الرياح	نقيق الضفادع
صلصلة المفاتيح	إيقاعات الأقدام	دقّات العصا	صوت الماكينات
السيّارات	الطائرات	ضجيج الشارع	ضجيج المطار

ضجيج محطة سكة حديد ... إلخ ..

التكامل الفنى فى العرض المسرحى

شاهد كل منا فى حياته ولا ريب عددا من العروض المسرحية التى أثارته وخلفت فى ذاكرته انطباعا عميقا . إن مثل هذا الانطباع قد يعود إلى أسباب عديدة.. إما أن فكرة المسرحية كانت قوية باهرة .. أو أن المسرحية قد عرضت بدقة وجرأة .. أو أن أداء بعض الممثلين كان أخاذا بعبقريته الفذة ... أو قد يكون السبب روح الفكاهة .. أو ابتكار المخرج .. أو ديكورات العرض المؤثرة .. وفى جميع هذه الأحوال يندر أن نحس بمتعة جمالية أصيلة من " مجمل " العرض المسرحى أى عندما يسهل علينا تمييز أى من هذه العناصر المنفردة هى التى أثرت وخلقت فينا هذه الانطباعات .

إن تأثير العرض المسرحى ككل يجب أن يكون من القوة بحيث يجعلنا لا نستطيع التفكير بالمسرحية أو بالممثلين أو بعمل المخرج أو فنان الديكور كل على انفراد .

وعندما يصبح العرض المسرحى ثمرة جميع جهود الفرقة الفنية ، وعندما تنسجم هذه الجهود فى سيمفونية واحدة ، عند ذلك فقط نكف عن تمييز عمل الفنانين المبدعين كل على حدة .. فنستسلم لتداعى الأفكار والصور التى تولدها أحداث المسرحية بشكل عضوى ويشرع خيالنا الإبداعى فى تطوير وإثراء كل ما يجرى على خشبة المسرح .

فى هذه الحالة فقط يتحقق الشئ الأهم، وهو اندماج خشبة المسرح بالصالة ، إذ يبدأ المتفرج فى الإبداع مع الممثل . ومثل هذا الجو الخلاق إنما ينشأ عندما يكف المتفرج عن التفكير فى تكنيك وفن مبدعيه على انفراد .

يقول ستانيسلافسكى :

" إن عمل المخرج فى تحقيق وحدة العرض المسرحى يبدأ عمليا من الفهم العميق للهدف الأعلى وخط الفعل المتصل .

والهدف الأعلى لمسرحية الكاتب (أفكاره ومشاعره وأحلامه ، آلامه وأحزانه) هو الهدف الأساسى والرئيسى والشامل الذى يستقطب إليه جميع الأهداف الجزئية بلا استثناء ويحفز السعى الإبداعى لكل الدوافع الداخلية المحركة وكل عناصر الحالة الداخلية فى الفنان .

وجميع الأحداث والمشاهد والفصول هى مراحل تطور خط فعل متصل واحد .

والمخرج عندما يضع الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل فى أساس الوحدة الفنية للعرض فهو إنما يوحد ويخضع كل الأفعال الجزئية (الأحداث والفصول والمشاهد) بصورة تصبح معها كل الشخصيات الدرامية ، شخصيات محركة لخط فعل متصل واحد "

غير أن ستان قد أكد أيضا على ضرورة البحث عن الهدف الأعلى ليس فى الدور فحسب بل وفى روح الفنان ذاته .

المراجع

١ ـ تاريخ المسرح فى ٣٠٠٠ سنة — تأليف : شلدون تشينى
ترجمة : الدرينى خشبة

٢ ـ المسرحية العالمية — تأليف : ألاردس نيكول
الأجزاء ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ — ترجمة : عثمان نويه

٣ ـ المسرح العالمى من أسخيلوس إلى ميللر — تأليف : د. لويس عوض

٤ ـ الدراما اليونانية — تأليف : د. صقر خفاجة

٥ ـ الدراما الرومانية — تأليف : د. إبراهيم سكّر

٦ ـ المسرح الدينى فى العصور الوسطى — تأليف : جان فرابييه
ترجمة : د. محمد القصاص

٧ ـ المسرح من إبسن إلى إليوت — تأليف : ريموند وليامز
ترجمة : د. فايز اسكندر

٨ ـ المسرح الثورى من إبسن إلى جان جينيه — تأليف : روبرت بروستاين
ترجمة : عبد الحليم البشلاوى

٩ ـ فن الشعر — تأليف : أرسطو
ترجمة : د. شكرى عياد
وأيضا : د ابراهيم حماده
وأيضا : د. عبد الرحمن بدوى

١٠ ـ مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن — تأليف : د. أميرة حلمى بقطر

١١ ـ دور المخرج فى المسرح — تأليف : ماريان جالاوى
ترجمة : لويس بقطر

١٢ ـ الإخراج المسرحى — تأليف : هيننج نيلمز
ترجمة : أمين سلامة

١٣ ـ مدخل إلى الفنون المسرحية — تأليف : فرانك هوايتينج
ترجمة : كامل يوسف وآخرون

---

١٤ ـ الإخراج المسرحى — تأليف : كارل ألينس وورث
ترجمة : أمين سلامة

١٥ ـ أسس الإخراج المسرحى — تأليف : ألكسندر دين
ترجمة : سعدية غنيم

١٦ ـ حول الإخراج المسرحى — تأليف : هارولد كليرمان
ترجمة : ممدوح عدوان

١٧ ـ الإخراج المسرحى — تأليف : كونراد كارتر
ترجمة : د. رأفت أخنوخ

١٨ ـ المخرج فى المسرح المعاصر — تأليف : د. سعد أردش

١٩ ـ المخرج والتصور المسرحى — تأليف : د. أحمد زكى

٢٠ ـ عبقرية الإخراج المسرحى (المدارس والمناهج) — تأليف : د. أحمد زكى

٢١ ـ فى الفن المسرحى — تأليف : إدوارد جوردون كريج
ترجمة : درينى خشبة

٢٢ ـ المسرح وقرينه — تأليف : أنتونان أرتو
ترجمة : د. سامية أسعد

٢٣ ـ دروس من مسرح جروتوفسكى التجريبى — تأليف : بيجى جروتوفسكى
ترجمة : د. هناء عبد الفتاح

٢٤ ـ نحو مسرح فقير — تأليف : جيرزى جروتوفسكى
ترجمة : د. كمال قاسم

٢٥ ـ مسرح المسرحيين — تأليف : صافيناز كاظم

٢٦ ـ أربعون عاما فى اسكتشاف المسرح — تأليف : بيتر بروك
ترجمة : فاروق عبد القادر

٢٧ - نظرية المسرح الحديث
تأليف : إيريك بنتلى
ترجمة : يوسف عبد المسيح

٢٨ - فن التمثيل والإخراج
تأليف : بوريس زاخوفا
ترجمة : د. شريف شاكر

٢٩ - حياتى فى الفن (جزءان)
تأليف : ستانيسلافسكى
ترجمة : الدرينى خشبة

٣٠ - إعداد الممثل - الجزء الأول
تأليف : ستانيسلافسكى
ترجمة : محمود مرسى

٣١ - إعداد الممثل - الجزء الثانى - (فى التجسيد الإبداعى)
ترجمة : د. شريف شاكر

٣٢ - التمثيل - الدروس الستة الأولى
تأليف : ريتشارد بوليسلافسكى
ترجمة : مرسى سعد الدين

٣٣ - تدريب الممثل
تأليف : لى ستراسبيرج
ترجمة : د. أحمد سخسوخ

٣٤ - نصيحة للممثلين
تأليف : روبرت لويس
ترجمة : د. سامى صلاح

٣٥ - دليل المتفرج الذكى إلى المسرح
تأليف : ألفريد فرج

٣٦ - فن التمثيل - الآفاق والأعماق ج ١ ، ج ٢
تأليف : إدوين ديور
ترجمة : مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون

٣٧ - فن المايم والبانتومايم
تأليف : توماس ليبهارت
ترجمة : بيومى قنديل

٣٨ - فن الإلقاء
تأليف : عبد الحميد سليم

٣٩ - فن الإلقاء
تأليف : عبد الوارث عسر

٤٠ - حرفية المسرح
تأليف : براد بيرى
ترجمة : د. رأفت أخنوخ

٤١ ـ فلسفة الضحك | تأليف : برجسون (بالفرنسية)

٤٢ ـ الفكاهة فى مصر | تأليف : د. شوقى ضيف

٤٣ ـ سيكلوجية الضحك | تأليف : د. زكريا إبراهيم

٤٤ ـ الديكور المسرحى | تأليف : د. لويس مليكة

٤٥ ـ الدراما .. أزياؤها ومناظرها | تأليف : جيمس لاڤر
ترجمة : مجدى فريد

٤٦ ـ التكامل الفنى فى العرض المسرحى | تأليف : ألكس بوبوف
ترجمة : د. شريف شاكر

٤٧ ـ نظرية العرض المسرحى | تأليف : جوليان هلتون
ترجمة : د. نهاد صليحة

٤٨ ـ المسرح فى مفترق الطرق | تأليف : جون جانستر
ترجمة : سامى خشبة

٤٩ ـ فن المسرح جزء ١، ٢ | تأليف : أوديث أصلان
ترجمة : د. سامية سعد

....

تنويه : استندت فى أغلب المراجع المترجمة إلى لغتها الأصلية ، سواء الإنجليزية أو الفرنسية ، ثم إلى ترجمتها بالعربية .. ولذلك لم أجد جدوى من تسجيلى أسمائها مرّة أخرى تحت عنوان المراجع الأجنبية .

تم بحمد الله وتوفيقه

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	
المقدمة	
المدخل	
ما هو الفن	١٧
المسرح باعتباره فنا	٢٩
المسرح باعتباره علما	٢٩
المؤلف المسرحى والمؤلف الموسيقى	٣١
المخرج والمؤلف المسرحى	٣٥
المخرج فنانا	٤٠
المخرج معلما	٤٦
المخرج إداريًا	٤٦
الممثل والمؤلف المسرحى	٤٨
الفصل الأول	
اختيار النص	٥٣
أنواع النص	٦١
الفصل الثانى	
تحليل النص	٧٧

الموضوع **الصفحة**

الفصل الثالث

تحديد الأسلوب........ ١٠١

الفصل الرابع

اختيار الممثلين........ ١٢١

الفصل الخامس

اختيار الفنيين........ ١٢٥

الفصل السادس

خطة الإخراج على الورق........ ١٢٩

العرض........ ١٣٩

مابعد العرض........ ١٤٠

الفصل السابع

الممثل........ ١٤٣

تطور فن التمثيل........ ١٤٥

دوق ساكس مينينجن........ ١٧٣

أندرية أنطوان........ ١٧٦

أوتو براهم........ ١٧٩

جاكوب توماس جرين........ ١٨٠

التعبيريون........ ١٨٧

أودلف أبيا........ ١٨٨

ماكس رينهارت........ ١٨٩

جورج فوش........ ١٩٠

إدوارد جوردون كريج........ ١٩١

جالك كوبو........ ١٩٣

الكارتل........ ١٩٥

ألكسندر تايروف........ ١٩٩

فيسيوفولد مايرهاولد........ ٢٠١

الموضوع | الصفحة

يوجين فاختانجوف ٢٠٩
إيرفين بيسكاتور ٢١٢
فن الإلقاء ٢٨٩
الجسد ٣٠٣
مدارس التمثيل عند ستانيسلافسكى ٣٢٧
جيرزى جروتوفسكى ٣٤٤
بيتر بروك ٣٤٦

الفصل الثامن

الحركة المسرحية ٣٥١
الصورة الثابتة ٣٥٢
الصورة المتحركة ٣٧٤

الفصل التاسع

الديكور ٣٩٣
الملابس ٤٠٢
الأكسسوار ٤٠٧
الأثاث ٤٠٩
الشغل ٤١٠

الفصل العاشر

الماكياج ٤١٧

جان لوى بارو ٢١٤
أنطونين آرتو ٢١٥
برتولد بريخت ٢١٦
فن التمثيل بين مدرستين ٢٢٦
كونستانتين ستانيسلافسكى ٢٢٨
نظرية المنهج ٢٣٦
الصوت ٢٨٨

الموضوع | الصفحة

الفصل الحادى عشر

الإضاءة ٤٢٩

الفصل الثانى عشر

الموسيقى ٤٣٠

التكامل الفنى فى العرض المسرحى ٤٣٠

المراجع ٤٣٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب